

الدكتور عبد القادر فيدوح

الاتجاه النفسي
في
نقد الشعر العربي
دراسة



مقدمة

تجسّد فاعلية الحركة النقدية الخفية في استثناء الذات المبدعة من خلال التعامل مع النصوص بكل أبعادها المعرفية ، مستهدفة بذلك الغوص في أسرار الأعماق الداخلية لهذه الذات ، وذلك من خلال ما تعبّر عنه فاعلية النصوص ضمن مكونات مدار التجربة المعيشة التي تواجه المبدع .

والنص في جدلية استيعابنا له ينطوي على عدة دلالات ، ويعبّر عن نفسه من وراء عدة أقنعة ، تتيح لنا الايانة عن معرفته معرفة فاصعة وفق ما تقتضيه فكرة السياق التصوري لصياغته القائسة على الاجتماعيات والتجاوز المستمر ، وقد جاء النقد الأدبي المعاصر المتشبع بأنواع شتى للمعارف ليعرض عن فكرة نهاية النص الذي يتسم بالثبات ، وقصره في سياق الحكم الفصل ، الى خرق الحدود الفاصلة بينه وبين تحولات العلوم الانسانية الأخرى التي تدعو الى اتساع مجال النص وفق تعددية المعنى . ووجود النص الابداعي في اطار سياق الاشارات المفتوحة يحتم علينا فهم العلاقة الداخلية التي تربط النص بمعناه الحقيقي في تفاعله مع التوازن الداخلي للذات المبدعة .

إن أهم ما يميز النقد الأدبي الحديث أنه يمد في مناهجه وفلسفته من الاطار المعرفي للعلوم الانسانية ، وذلك بقصد ابراز

الأهمية الأساسية القائمة على تحليل النص الأدبي ، سواء أكان ذلك بما يعكس هذا النص حياة صاحبه ، أم بما كان لحياة المبدع من أثر في طبيعة النص ، وفي كلتا الحالتين نستكشف تجليات ما تستكفه روح الخلق المبدعة في عوالمها الخفية ، وبذلك يكون النقد الأدبي قد تحول من تماثلية وحدة الغرض المباشر إلى استبطان الاحساس الشعوري ، بحثاً عن العوالم الخفية للذات المبدعة ، أي أنه تجاوز السطح في التعامل مع الصورة الأدبية التي كانت تعدّ ضرباً من الزخرفة الأسلوبية إلى اكتشاف حقائق هذه الذات اكتشافاً موضوعياً ، ضمن الإطار العام الذي حققه لها الأسلوب السيكلوجي في رصد خباياها النفسية .

وفي خضم أشكال قراءة النص الأدبي تعددت الرؤى التي يكون من شأنها أن ترسي الأساس لإطار المنهج المتبع الذي يبدأ بأدوات تستخدمها في عمليات التحليل ، والتي تميزها الافتراضات التأويلية لمجموع الخصائص العامة التي ينتمي إليها كل نص . ومن هذه الناحية نكون قد حاولنا الاقتراب من فضاء النص الا محدود بفعل تجسيد منهج التحليل النفسي الذي ينبني على فهم معين للقراءة ، قوامه النصوص في مكونات الذات المبدعة العميقة الأغوار لاستكشاف مضامين هذا النص الأدبي ، واستجلاء ما بداخله من حقائق مصير الانسان المستمدة من وجود مستوى الخبرة الانسانية ، وهنا يأتي دور التعامل مع الأسلوب السيكلوجي عن طريق استقصاء النصوص واستقرارها لازاحة ما خفي من تجارب الفنان - بوصفه يعكس الضمير الجمعي - لتكون حياة الانسان الواعية ، ويستدعي أسرار الحياة الخفية لاستشراف المستقبل الذي يقرن بالدعوة إلى التعبير المستمر ، والتحول الدائم ، وتقضي الحقيقة .

إن التعامل مع النص وفق منظور سيكلوجي ، ينتج قراءة خاصة عبر مياعته الفنية التي تحمل في ذاتها رؤية لعالم الانسان الخفي ، واستدعاء تجليات اللاشعور الجمعي ، غير أن ذلك لن يتأتى إلا بمعانة الفنان التي تستبد قوتها من الاحساس بوجود الذات في طبيعة العمل الفني الذي أرجعه الفنانيون إلى الحالات الانفعالية ، والتجربة اليومية ، كما أنه - في نظرهم أيضاً - ينشأ من أعماق اللاشعور ، وهنا يكون الفنان قد حقق غاية ذاته ، باعادة توازنه النفسي ضمن الأثر الذي أحدثه ، فحرك المشاعر ، وكان ذلك عونا لنا على فهم حياته ، لأنه يلمس الأعماق الشعورية ، ويتعامل معها وفق ما تقتضيه التجربة الوجدانية .

لقد كانت دائرة اهتماماتنا بالتحليل النفسي أوسع بكثير من هذا التصور ، لا لأنه يعكس - فقط - النور الانفعالي للفنان ، بل لأنه - أيضاً - يستثير في القارئ هذه الوظيفة الانفعالية ، ويولد فيه روح التفاعل مع النص ، فيجعل منه مبدعاً مشاركاً ، لأنه يعبر دواقمه المكتوبة ، وينسحق من خلال هذا النص أو ذاك ، لذلك تأتي محاولة الربط بين النص الأدبي والأسلوب السيكلوجي لتوضيح معالم الاستدلال والاحساس ، ولتقويم تجارب الفنان . هذه هي حقيقة الأسلوب السيكلوجي المتبع في هذا البحث الذي يتجاوز في تعامله مع النص النقدي حدود العرض ، والتفسير ، والتحليل ، إلى اعادة بنائه من جديد ضمن ما تقتضيه القراءة التأويلية ، الاستنطاقية لمقومات هذا النص في علاقاته السابقة المشروطة التي يجدها الأسلوب السيكلوجي ، اعتقاداً منا أنه أحد الأساليب القادرة على توضيح طبيعة التجارب الفنية ، واستكشاف الصورة الحقيقية للبشرية .

ومن هنا ، اضطر البحث بدافع الرغبة العلمية للوقوف على إيجابيات هذا المنهج وسلبياته ، حتى تتمكن من معرفة الإضافات التي أسداها إلى حقل المعرفة ، وكيفية التعامل مع الصور الفنية التي أصبحت في رؤيته ميداناً تتداعى فيها الوظيفة الاتصالية ، وتتجزأ إلى مجموعة من الدلالات إلى جانب ما يمثل واقع الفنان — بوصفه لسان الوعي الجمعي — من جوانب خفية تحيلنا إلى باطن الوجدان ، وهكذا نتحصل على المغزى الدلالي للصورة المجازية التي يطلق منها الفنان في أثره الفني ، ومن هنا وجدنا أنفسنا أيضاً بدافع الاقتناع تواقين إلى تأكيد هذه الحقيقة من خلال ما اهتمنا إليه في رسم هذا العنوان :

« الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي »

وهو العنوان الذي نعتقد فيه أنه يرسم المعالم المحددة للمنهج المتبع في هذا البحث رغبة منا لاشباع هذا الطموح ، وتلافياً لأي التباس يجدر بنا أن نقف عند هذا العنوان لحظة قصيرة لتوضيح مده :

لقد بدأ العنوان بلفظ الاتجاه ، وهو اصطلاح يمكن ادراجه في مقابل المنهج غير أن السبب الذي حدا بنا إلى تجنب مصطلح المنهج هو أنه في نظرنا جلي الحدود ، متكامل البناء . صحيح ، أن كل موضوع يرتبط بالمنهج المتبعة ، لكن هذه المنهجية ينبغي أن تكون قائمة بالأساس على خلفية معينة تحدد قواعده ، ضبوطة ، وفرضيات طبيعة الأغراض ، لأن في ذلك دليلاً على تتبع خطواته ضمن مسالك تصب في غاية مقصودة من شأنها أن تكون المنطلق المباشر للبحث . في حين يحتوي مصطلح الاتجاه على قدر كبير من المرونة ، ويستعين بفرضيات معينة . ونظراً لذلك فهو يجمع بين « الاحتمال والكمال » ،

الاحتمال الذي يقتضي التفكير في البحث ، وتدرج به إلى طريقة إلهدي بها للوصول إلى الغاية المتبناة ، وبين الكمال الذي نعتقد فيه على أنه المسلك المستوفي للعالم ، والشامل لجميع الشروط ، ويؤدي بسالكة إلى غاية تستدرج البحث في مسار نمائه إلى أنجع السبل ، والاتجاه بهذا التصور يعد طريق البحث عن النظرية ، نستشف من خلاله السبل للوصول إلى الحقيقة التي نريدها عن طريق الاستدلال والتجريب . لذلك آثرنا ربط هذا المصطلح بمبدول الأسلوب السيكلوجي ، وأثره في نقد الشعر العربي .

ومن ثمة فإن « الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي » لا يحل في طياته جميع المفاهيم النظرية التي يدرسها التحليل النفسي ، كما تعرض لها جو العيادة الطبية ، وإنما القصد من ذلك في نظراً هو دخول الأدب من منظور الاحاطة بجوانب الأسلوب السيكلوجي للسلوك الانساني .

وإن كانت تجدر الإشارة إلى أن هناك بعض النظريات النفسية صالحة لتفسير العمل الأدبي بتحليل الرموز التي يشير بها الأثر أو ذلك ، غير أن الاسراف في تطبيق هذه النظريات لا يفي بغرضنا التحديد معالم النص الأدبي ، وأكثر من ذلك فإن استخدام نظريات التحليل النفسي بكاملها يتطلب مهارات علمية ليس بوسع أي باحث أن يعكسها حرفياً على طبيعة النص ، حتى وإن فعل فإن ذلك لا يخلو من التعسف في حق الأثر الأدبي الذي يستدعي منا فك رموزه مستعينين بمفاهيم التحليل النفسي ، قدر المستطاع .

وعلى ضوء ذلك كانت مهمتنا في هذا البحث تدرج في غلـل مبدأ التأويل الذي يشكل قاعدة لفهم باطن النص من خلال استطاعة ،

لأن تأويل النص في إطاره النفسي يقتضي منا التسرب داخل نفسية صاحبه عبر الأثر الفني الذي يطغى حقيقة هذه النفس ، وإذا سلمنا بأن طبيعة الفهم لجامع النص تستمد قوتها من واقع الاستدلال والتعليل ، فمرد ذلك لأن العلاقة بين الفهم والتأويل تكاد تكون علاقة ولاء لما يتخذانه من طابع سيكولوجي في تطابقهما لفهم العملية الإبداعية مع ما يوافق الذات المبدعة التي تكمن في أغوارها معالم الرؤيا وأصالة التجربة .

وضمن تحديد هذه المنهجية المتبعة لفهم النص اضطررنا إلى طرح عدة أسئلة ارتأينا فيها أنها تحدد الخطة العامة لتصور هذا البحث الذي بدأ في باب الأول يحاول الإجابة عن استفسار : طبيعة العملية الإبداعية في نظر الدراسات السيكولوجية مركزين في بادئ الأمر على الإرهاصات الأولية لهذه الظاهرة في النقد العربي القديم ، محاولين إبراز ما كان للعرب القدامى من ظلمات في جانب تكوين طبيعة الشعر العربي ، والسمات العقلية والمزاجية ، التي يتصف بها كل شاعر عن سواء ، وقد كان الأمر عسيراً لاستجلاء هذه الحقائق نظراً لصعوبة جنيح تصوراتهم ومفاهيمهم المتناثرة في ثنايا مصادرهم ، وما زاد من صعوبة الأمر أنها اشارات مبثوثة لا يجمعها موضوع واحد ، وعلى الرغم من ذلك فإن في ثقل بعض منها وجعها ما يحفز الباحث على دراستها ، واستخراج ما بها من قيم نفسية تعبر عن مستواهم لفهم بواطن الأشغال وربطها بالعملية الإبداعية ، وهو الاستفسار الذي يأتي تباعاً في الفصلين اللاحقين ، مبينين ما لمرحلة الدراسات الحديثة - من اشكاليات - بصورة أدق على نظرية التحليل النفسي ، بما في ذلك وجهات نظر الدراسات النفسية لدى العرب المعدين لبيان الصلة بين الاشغال النفسية والعمل الفني ،

والتي تمثل معالمها في هذين الفصلين اللذين أجابا إجابة وافية عن دوافع الإبداع بفرضيات متفاوتة ، إلا أنهما يشتركان في مصدر الأثر الأدبي التابع من أعماق الذات المبدعة التي تعد مركز المجال الإبداعي بفعل ما تتأثر به من عوالم خارجية ، وما تكتسبه من تجارب ضمن الإطار العام لنظام الضمير الجمعي ، وهذا يعني أن الفنان يدرك أن أثره الفني تابع من توترات تحرك مشاعره ، وتدفعه لاحتداث هذا الأثر ، وهنا يكمن طرح الاستفسار عن فكرة :

العلاقة بين العمل الأدبي ومبدعه

ولعل في تعرضنا للباب الثاني ما يفي بغرض الإجابة عن هذا الاستفسار الداعي إلى استجلاء الممارسة النفسية في النقد العربي الحديث من خلال استكشاف معالم السيرة الذاتية ، وفي هذا ما يوحى باظهار الصورة الخفية لهذا الشاعر أو ذاك ، قصد إبراز التجارب الفعلية التي حاول أن يفيد منها ، ويمكسها - حتى ولو كان ذلك دون وعي منه - على أثره الفني بفعل الظروف والمواصفات الخارجية التي كانت ترجمة له ، وقد حاولنا استجلاء ذلك على نحو ما جاءت به الدراسات النقدية الحديثة في أثناء تعرضها لبعض الشعراء ، كما حاولنا تبيان المنهج المتبع لهذه الدراسات التي أظهرت قدرتها - بشكل متفاوت - على الدخول في الحياة الباطنية لهؤلاء الشعراء الذين عكسوا وجودهم - بدافع التذكر مرات عديدة - في أثرهم الفني الذي تجاوز مدلوله الظاهري في نظر الدراسات المعاصرة التي ربطت فاعلية النص الأدبي بالموالم الخفية المحجدة في الصورة النفسية من خلال باطنها المفسر ، وهنا توقفنا عند تتبع رصد المعالم النفسية للنص القديم على ضوء ما جاءت به الدراسات النقدية المعاصرة في محاولة استكشافها :

التشكيل الفني للقصيدة القديمة

وهو الاستقمار الذي حاول الاجابة عنه الباب الثالث ، بقصد استكشاف الملامح النفسية لطبيعة النص القديم الذي تحركه شبكة العلاقات الخارجية والداخلية للذات المبدعة من أجل احداث الأثر الفني ، ومن خلال تتبعنا لهذا الجانب وجدنا هذه الدراسات تنطوي على ثلاثة ملامح كان أولها يبحث في اظهار الدلالة النفسية لجمالية المكان في القصيدة القديمة ، والتي ارتبطت معالمها في صورة الحنين الداعية إلى الاحساس بالقناء ، فكان البحث عن المكان - الذي ظل الشاعر القديم يبحث عنه - تأكيداً لاثبات الذات ، وهذا ما دفع الشاعر القديم الى عدم الاستقرار ، مما أدى به إلى الغربة النفسية ضمن مسيرة وجوده ، على الرغم من محاولته التوحد مع قبيلته ، وفي هذا دليل على أن الوحدة النفسية التي دعا إليها معظم النقاد - بشيء من التفاوت في التسمية - تتفق مع توحيد الشكل الداخلي للقصيدة ، فكانت فكرة التألف ماثلة في القصيدة دون غيرها من المعالم الأخرى التي جسدت الصورة الفنية ذات الارتباط بالمجاز الدلالي وصلتها بالنفس ، وبهذا ما يؤكد سؤال البحث عن :

الأبعاد النفسية لجمالية الصورة في القصيدة الحديثة

وهو المحور الذي رافق تحول العملية الإبداعية للقصيدة المعاصرة من منظور نفسي ، وقد أظهر لنا النقد المعاصر - في هذا الباب - أن الدخول في سير أغوار الذات المبدعة ، واستقرائها أمر مشروط لا يبرز معالم هذا التحول الإبداعي ، وذلك ما عبّر عنه الفصل الأول من خلال اسهام جمالية الصورة التخيلية في نقل مشاعر الذات المبدعة ، وما يكتنفها من صراع داخلي يشكل العاطفة السائدة

اعطية الخيال المبدع الذي من شأنه أن يعطي مدلول الصورة الإيحائية للعالم المخبوء داخل هذه الذات ، من حيث كونها تنعّس في أعماق اللاشعور الجمعي ، وهذا ما تعبّر عنه فكرة الرمز الأسطوري الذي تعامل معه الشاعر المعاصر بوصفه أداة يعبر بها عن تجربته المشوبة بالاتصال ، والشاعر عبر دخوله في هذا العالم يخوض رحلة شاقة في فضاء اللاوعي ، يقط فيه نزعاته الخفية ، ويستجلي من خلاله مشاعره الدفينة ، وفي هذه الحالة يحاول - الشاعر - ربط الماضي بالحاضر في سياق يتلاءم مع وضع معاناته .

وكان آخر ما تعرضنا له وفق ما جاءت به الدراسات المعاصرة في هذا الجانب طرقاً وأفراً ، ظاهرة الإيقاع ، لما هناك من صلة حيوية بين الشعر والموسيقى ، ذلك أن كل أثر إفعالي له ما يبرره من صور إيقاعية تعبّر عنه ومن أجل هذا كان الاحساس بجمال الدفقة الشعرية المعبر عنها في صورة : القافية ملتصقاً مع جمال الصورة الموسيقية التي أصبحت في نظر الدراسات النقدية المعاصرة خاضعة للحالة النفسية التي يصدر منها الشاعر أثره الفني .

والله ولي التوفيق

وهران - القاهرة : ١٩٨٩/٩/٢٢

* * *

الباب الأول

التفسير السيكولوجي لعملية الابداع

الفصل الأول

الملاحم النفسية في النقد العربي القديم

- ملكة النقد القديم

- عرض صحيفة بشر بن العتيم

- عملية الابداع عن طريق الاستخبار

- الصلة بين الانفعال النفسي والعمل الفني

- مشيرات العواطف لعملية الابداع

- العقل الباطن في عملية الابداع

ملكة النقد القديم :

إن النقد العربي القديم كان ينحو الى أن يكون صورة وصفية بلاغية ، مأثورة بين الانفعال الشعوري - حينا - وبين الخاطرة النقدية - مرة أخرى - إلى أن أصبح هذا المفهوم قانوناً نقدياً يلجأ إليه النقاد في تفسيراتهم النقدية التي أدت بهم إلى التفاوت الأدبي الخاضع لميزان الطبع . فالتبس التقويم النقدي للأدب - عامة - بالبلاغة لمحاولة استكشاف جيد القول من رديئة ، أو تفضيل شاعر على سواه ، أو تفضيل نص على آخر ، وما يتوافر في ذلك من خصائص صنعة الكلام الجيد ، وازهار عيوب الكلام القبيح ، من خلال قوانين قياسية مطبوعة بالذوق الفطري المبني على الأحكام النسبية .

ولما كانت ملكة النقد العربي تعنى بمهية الشعر - أكثر من غيرها - بها لها من خصائص ومشاعر مميزة ، كان لا بد أن تتمعن - بالتدقيق - في قراءة تراثنا النقدي بعين فاحصة ، رغبة منا في فهم طبيعة المخلوق الفني لعملية الإبداع الشعري .

ولقد كشف لنا النظر بعد الفحص الدقيق لتراثنا النقدي - المتنوع المشارب - أن لكثير من النقاد قدرات لافتة في موضوع الاهتمام بالخلق الفني ، سواء ما كان منها عن طريق التأثيرات الخارجية ، أم ما اهتموا إليه بفطرتهم البديهية ، وأن هذه الظاهرة لم تستغل على

الوجه الأكمل عند نقادنا المحدثين ، فلما منهم أن النقد العربي لا يتعدى كونه وصفيًا ، إلا من بعض ما جاء في نصوصهم من تأملات فكرية مبثوثة في ثنايا تعريفاتهم للشعر ، ومشتتة في كتبهم ، والتي لم تبلغ المستوى الفني الرفيع الذي تقتضيه الدراسات الحديثة ، وهذا أمر طبيعي شأن بداية كل نظرية قديمة أو مفهوم ، في صياغته النظرية ، لما لهذا المفهوم من أهمية ضمن مصادر ثرائنا الذي أصبحنا نستكشف عنه اللثام من حين لآخر بعد تطور العلوم الانسانية .

إن الذين يعتقدون بأن الدراسات الأدبية لعملية الابداع من حيث الجانب النفسي هي وليدة القرن العشرين على يد رائدها الطبيب النفسي فرويد ، إنما هو اعتقاد يحتاج إلى تمعن أكثر ، بإعادة النظر في كثير من الأحكام ، ونحن لا ننكر استخدام المصطلحات الجديدة في هذا الشأن والتي دخلت أدبنا من ضمن التأثيرات الغربية ، وما تميزت به جهود الباحثين في النقد الأدبي لإبراز مواطن القدرة الابداعية ، وما يكتنف شخصية المبدع من حقائق نفسية ضمن معالمة الشعورية من خلال إنتاجه الابداعي .

أما أصل الدراسات الأدبية وعلاقتها بالنفس ، فهي قديمة في الآداب الانسانية على وجه العموم ، وليس معنى ذلك أن معالم هذه الدراسة كانت تحمل النظريات الحديثة نفسها ، وإنما كل ما في الأمر أنها جاءت بأفلاذ نقدية تابعة من تأثير النفس في علم الأدب ، إلى أن تقدمت هذه الظاهرة لاحقاً على يد عبد القاهر الجرجاني الذي حاول من خلال ملاحظاته النفسية أن يعطي وجهاً آخر للدراسات النقدية بتوضيحه معنى الدلالة النفسية ، لكنها لم تلق صدى ايجابياً في نقداً العربي تبعاً ، إلا بعد أن دخلتنا نظرياته عن طريق التأثيرات الغربية .

وليس يستغرب أن نجد نقادنا متفطنين لهذه الظاهرة الناتجة من الموهبة الذاتية ، إذ يرد في دراساتهم الحديث عن النفس ، وذلك بغية فهم عالم الذات ، وما يحيط بها من أطر عامة متحركة في فهم الأنا من جهة ، وفهم ما وراء هذا العالم من جهة أخرى ، وهو ما نجده عند كثير من الفلاسفة المسلمين الذين كثيراً ما تساءلوا عن ماهية النفس وصفات الروح ، والكشف عن جوهر الأنا واستكناه حقيقتها .

وفي كل الأحوال فإن الدراسات النقدية القديمة في أدبنا العربي قد سارت نحو الأصوب بالوصول إلى الحقيقة التي نحن بصدد البحث فيها ، بوصفها الارهاصات الأولى للدراسات النقدية الجادة ، بدءاً من ابن سلام الجمحي ٣٣١ هـ ، الذي كان له فضل السبق في وضع البذور الأولى لمعايير النقد الأدبي في كتابه طبقات فحول الشعراء .

فاذا ما حاولنا - بداية - معرفة الظروف المواتية للتقلبات الانفعالية ، بوصفها تشجع المبدع بإثارة العواطف في إنتاجه ، كان لا بد أن نشير إلى ما ذكره ابن سلام الجمحي ، الذي كان له فضل السبق في إبراز مظاهر الانفعال في النقد العربي نتيجة التقلبات السياسية المؤدية إلى الحروب ، والتي تساعد على نمو تدفق الابداع ، والموهبة الشعرية على وجه الخصوص ، وذلك بقوله : « وبالطائف شعراء ، وليسوا بالكثير ، وإنما كان يكثر الشعر بالحروب التي تكون بين الأحياء نحو حرب الأوس والخزرج ، أو قوم يثرون وينهار عليهم ، والذي قتل شعر قريش أنه لم يكن بينهم ثائرة ، ولم يحاربوا ، وذلك الذي قتل شعر عمن وأهل الطائف » (١) .

(١) محمد بن سلام الجمحي : طبقات فحول الشعراء ، قراءة وشرح/ محمد محمود شاكر ، مطبعة المدني القاهرة - ٢٥٩/١

ويستلزم أن نستلج من مقارفة ابن سلام الوصفية بين شعراء الطائفت وما كان لديهم من وفرة الشعر ، وبين شعر قريش ، وسبب قلته عندهم . إن تحرك الاشتغالات - وبخاصة عند الشعراء - من العوامل المسببة في نبوغ الشعر .

والواقع أن الدراسات الحديثة لعلم النفس استكشفت لنا حقائق هامة في هذا المضمار أهمها إحساس الإنسان بظهور وجهه الحقيقي المكتوب ، استجابة لمثير خارجي ، فيتميز المرء نتيجة هذا الهيجان بتهيؤ فعال للكشف عن مكبواته غير الواعية ، فإذا وجدت هذه الظاهرة استجابة لدى الفنانين ظهرت مقنعة في قالب فني بثينة إبراز الوجه الحقيقي لهذا الفنان أو ذاك ، وهو ما جاء به ابن سلام بوصفاته المستعملة في عصره بشكل أ وبآخر .

١ - عرض صحيفة بشر بن المعتز :

وإذا استقرأنا آراء بعض النقاد الآخرين في قترات لاحقة لابن سلام لوجدنا الجاحظ الذي استطاع أن يكشف عن أشياء جديدة متميزة في دراساته النقدية ، وهي دراسات متشعبة في مختلف معارف النقد الأدبي ، تقتضب منها ما له علاقة بموضوعنا ، أهمها : عرضه لصحيفة - زعيم المعتزلة - بشر بن المعتز (ت ٢١٠ هـ) والتي تعد بحق من أهم ما أنجزه بشر لتقعيد أصول البلاغة العربية ، بل تعتبر أهم مرجع في تاريخ البلاغة ، لا لأنها تمثل أولى الوثائق البلاغية ، فحسب ، بل ، لأنها تستكشف لنا عن قمة النضج الذي توصلت إليه الذهنية العربية في تفسير البلاغة بشئى السبل ، وإهتمامها بالطاقة الشعرية ، بمعالجتها قضايا الابداع في ذلك العصر .

ولأهمية هذه الوثيقة ندرجها كما جاءت على لسان الجاحظ - بشئى من الاختصار - بقوله : « خذ (٢) من نفسك ساعة نشاطك وفراغ بالك واجبتها أيتاك ، فإن قليل تلك الساعة أكرم جوهراً ، وأشرف حسباً ، وأحسن في الأسباع ، وأجلى في الصدور ، وأسلم من فاحش الخطاء ، وأجلب لكل عين وغرة ، من لفظ شريف ومعنى بديع . واعلم أن ذلك أجدى عليك مما يعطيك يورك الأطول ، بالكثرة والمطاولة والمجاهدة ، وبالتكلف والمعاناة . . . فإن ابتليت بأن تتكلف القول ، وتتعاطى الصنعة ، ولم تسمح لك الطباع في أول وهلة ، وتعاصى عليك بعد اجالة الفكرة ، فلا تعجل ولا تضجر ، ودعه يياض يورك وسواد ليلتك ، وعاوده عند نشاطك وفراغ بالك . . . والشئ لا يحسن إلا إلى ما يشاكله ، وإن كانت المشاكلة قد تكون في طبقات ، لأن النفوس لا تجود بسكونها مع الرغبة ، ولا تسمح بسخرونها مع الرغبة ، كما تجود به مع الشهوة والمحبة . » (٣)

ويمينا من هذه الصحيفة أن التطور الذي بلغته الذهنية العربية في حادثة هذا العصر مرهون بمستوى التفكير ، وما للعرب من قدرة

(٢) « مرّ بشر بن المعتز بابراهيم بن جبلة بن مخزومة السكوني الخطيب وهو يعلم فتياهم الخطابة ، فوقف بشر ، فظن ابراهيم انه انما وقف ليستفيد او ليكون رجلاً من النظارة ، فقال بشر : اضربوا هذا قال صفحا واطروا عنه كسحاً ، ثم دفع اليهم صحيفة من تحبيره وتمنقه . وكان أول ذلك الكلام « . ينظر ، البيان والتبيين : ٩٤ / ١ ، ٩٥ .

(٣) الجاحظ : البيان والتبيين . دار احياء التراث العربي بيروت لبنان ١٩٦٨ - ١ / ص ٩٥ وما بعدها .

على الإدراك الحسي ودقة الملاحظة ، سواء أكان ذلك عن طريق
البداية أم عن طريق التأثيرات الخارجية ، وإن كانت النتائج الإيجابية
المتوصل إليها في ذلك العصر قليلة في مجموعها إذا ما قورنت بنتائج
العصور الموالية * ، المنذية بأحدث المناهج . وعلى الرغم من ذلك
فإن قدرة بشر بن المعتمر في تعريفه للبلاغة - وما ينبغي لها أن تكون -
سيظل مضطلعا بدوره المهم حتى في العصور اللاحقة التي استقرت
فيها الدراسات النفسية .

وتأتي هذه الصحيفة فتتقدم لمنهج النقد البلاغي « الأدبي »
الذي سلكه البلاغيون فيما بعد ، وتوحد معالمهم النقدية المتشعبة
بما فيها ما يتحد مع الحالة النفسية لتفسير عملية الإبداع .

ويبين من هذا أن أثر ذوق بشر في غيره واضح المعالم ، من
حيث استنكاه ذات المبدع وجوانبها النفسية التي كانت محل أظار
الدارسين من قدامى يومئذ ، مما جعل النقاد^(١) يركزون على أن
صحيفة بشر تعد أهم إنجاز بلاغي عرفه تراثا النقدي . وليس من
شك بأن هذه النظرات مسبوقة بأبحاث أولية ، كانت على نفس

(١) عصر الجرجاني ، والقرطاجي ، وغيرهما .

(٢) عقيب عليها أحمد أمين بقوله : وهذه كما ترى أسس البلاغة ،
وقد كتبها قبل أن يؤلف الجاحظ كتاب البيان والتبيين ، لأن
الجاحظ نقلها عنه ، ولأن بشرا نضج قبل نضوج الجاحظ ، ومات
قبله بنحو خمس وأربعين سنة ، فإن بشرا مات : ٢١٠ هـ ،
ومات الجاحظ : ٢٥٥ هـ ، ولا نعلم قبل بشر من تعرض لإوضع
هذه الأسس في اللغة العربية ، فأول منهيته مؤسس علم البلاغة
أم تبعه . ينظر : فصحى الإسلام : دار الكتاب العربي - بيروت ،
ط ١٠ ج ٣ ص ١٤٢

الذوق الفني في التحليل للنص الأدبي ، والميل القطري في التنظير
النقدي القديم ، لكنها لم تصلنا - ضمن موروثةا الفني - وضاعت
فيها ضاع من آثار فنية ذات أهمية بالغة . ومن أهم ما تعرضت له
هذه الصحيفة :

١ - التهويل النفسي للتفكير :

يستهل بشر كلامه في صحيفته برسم معالم النفس بهيئة الجو
الملائم لراحة البال ، رغبة في ارتياح النفس ، وقد يرى الباحث في
بشر ما نراه من أن حفز الشاعر والتهويل باختيار الوقت المناسب قد
أعطى لبشر مصداقية التظن والنباهة باستكشاف جوهر ما يتور
الإنسان من مشاق في أثناء تغذية الفكر ، أو ما يعترضه من عناء
حين عملية المخاض الإبداعي ، ففي مجال هذه المفارقات جاء خيال
بشر ليجعل حدا للطاقة الشعورية ، يدهيته وحسه المرفف حين قال :
خذ من نفسك ساعة تشاطك ، و فراغ بالك واجابها اياك .. ، تبدأ
الصفحة بفعل أمر في صيغة الإلزام بكلمة مركبة من صوتين مختلفين
في مدة زمنية مصاحبة للنطق ، مما تتج عنهما عدم التماثل ، أو ابتعاد
التجانس بينهما مما يؤدي إلى ابتعاد في مخرجي الصوتين وصفاتهما ،
فكان من وراء هذه الدلالة الصوتية محاولة إبراز حقيقة بشر النفسية
وما يكتنفها من سيلان الأشغال ، والزامية المخاطب بالاستعداد النفسي
للاستجابة مع تكييفات الذات بما يلائمها من حوافر قصد التغلب على
المشيرات الخارجية والاهتمام بوعي الذات .

ب - العناية باختيار وقت عملية الإبداع :

هناك علاقة وثيقة بين عمليات التفكير وعملية اختيار الوقت
المناسب لاستدعاء الذاكرة ، وهما ظاهرتان متكاملتان لتنظيم العملية

الابداعية ، لذلك ينبغي أن تدرك معنى اختيار الوقت حتى تبين
المعنى الدلالي في بزوغ مستوى التفكير الانساني وما يواجهه من
مساكن في حياته اليومية ، مما تكون عنده نوع من التوتر والقلق ،
ربما يعيقه عن بلوغ هدفه بتركيز وقلقة الإدراك العقلي .

ويكفي أن نسير الى تطلعات الذهنية العربية الى هذه الظاهرة
والتي تبدو بكل وضوح ذات إمكانات قادرة على التطوير العلمي
لمفاهيم علم النفس لولا وجدت من يضبط خطواتها . إن الذي يعيقها
هو الالتفاتة الذكية الى مدى إسهامات نقادنا القدامى في الكشف عن
حقيقة النفس ، وهو ما أشار إليه بشر في صحيفته التي ركزت فيها
على القيمة الجوهرية لميقات العملية الابداعية ، وألزم فيها مخاطبه
على ضرورة اختيار ساعة نشاطه وقتاً للقراءة ينبغي بها عقله . عليه
يصل الى مبتغاه ، لأن العملية الابداعية لا يدركها الشاعر كل لحظة
سواء أعتت نفسه بالجهد أم بالمعاودة والتكلف : « وأعلم أن ذلك
أجدي لك ما يعطيك يومك الأطول بالكسب والمطاولة والمجاهدة .
والتكلف والمعاودة ... » .

إن ظاهرة القيمة الزمنية المرتبطة بفعل الإنتاج الابداعي وعلاقتها
بالذاكرة ، لم تكن احتكاراً « لبشر بن المعسر » وحده بل ، تجاوز
مردودها الايجابي الى كثير من نقادنا القدامى محاولة منهم في شق
الصعاب والتغلب على المشاكل اليومية ، وما يخضع له الفنان في
وجوده الآني ، فقد تعرض لها أيضاً أبو تمام في وصيته للبحثري
حيث قال (هـ) : « يا أبا عبادة ، تختار الأوقات . وأنت قليل النوم ،
صبر من الصوم ، وأعلم أن العادة في الأوقات أن يقصد الانبساط

(هـ) ابن زيدون : المعانيخ ، ص ١١١/٢ .
الجيل ١١١/٢

والرأى شيء . أو حظه في وقت السحر . وذلك أن النفس قد أخذت
سلياً من الراحة ، وقسطها من النوم ... » .

ويبدو أن هذه الظاهرة كانت أمراً مهماً لنقادنا القدامى : لذلك
نلاحظ - معانيها - في نظرياتهم النقدية ، على حد قول ابن
زيدون : « وللتعب أوقات يسرع فيها آتيه ، ويسبح فيها آتيه ،
وما أول الليل قبل تنهي الكرى . ومنها صدر النهار قبل الغداء ،
ومنها يوم شرب الدواء . ومنها الخلوة في العجس والمسير . ولهذا
العمل تختلف أشعار الشاعر ... » .

إن عملية استدعاء الذاكرة - كما مرّ بنا - تقتضي تحديد
فترة زمنية مناسبة لتسهيل عملية تركيز الانتباه ، وتنظيم الحالات
المعنوية ، وأوجعها ، والا اعتبرت لحظات نفسية في حالة القيام
بجهود ذهنية معبر في وقت غير ملائم قصد استدعاء الذاكرة في ما
راه صالحاً من عاني وأفكار مناسبة لسياق تأملاتنا .

ج - الاستعداد الفطري :

إن للطبع أهمية عظمى في عملية الخلق الفني وتأثيره في نوعية
العمل الابداعي ، وما يتركب عنها من جدّة في التفكير وجديّة في
الصياغة ، وذلك بفضل القدرة العقلية ، وما يصاحبها من مكونات
مرتبطة أساساً بالموهبة ، والقوة الإدراكية ، والعملية الذهنية . وقد
ذكر بشر بن المعسر على هذه المكونات - بطريقة موجزة - حين
عرّض لعملية « الطبع » و « التكلف » بقوله (و) : فإن ابتليت بأن

(و) الشعر والشعراء : دار الثقافة بيروت ١/٢٥ ، ٢٦ .

(٧) من ذا الشعر ص ١١١

تتكلف القول ، وتعاطى الصنعة ، ولم تسمح لك الطبع في أول وهلة ، وتماضى عليك بمد اجالة الفكرة ، فلا تعجل ولا تضجر ، ودعه يياض يومك ، وسواد ليلتك ، برعاوده عند نشاطك وفراغ بالك...»

لقد ركز نقادنا القدامى في تعريفهم للشعر على صورتى الطبع والتكلف بوصفها عنصرين أساسيين للتمييز بين الشعر الجيد من الشعر الرديء من خلال التفاوت بين مستويات اللفظ والمعنى في الطبع والتكلف ، ومحاولة الكشف عن الفروق بينهما والتمييز بين خصائصهما .

وإذا أردنا أن نقرب من تصور نقادنا لهذه الظاهرة من خلال تعريفهم للشعر ، فإنا نجدهم - بدون استثناء - قد أفصحوا بشكل أدق عن رأيهم في إعطاء معنى الطبع والتكلف صورتها الدلالية لتحديد مجال لمة الشعر بالكيفية التي تؤثر في النفوس . وتكاد كل الكتابات النقدية القديمة تستوفي هذه الظاهرة حقها ، وهو ما ينبغي الظن عن كونها لم تتعرض للمظاهر النفسية .

لقد بسطت ظاهرة الطبع سلطانها على الساحة النقدية ، فجلبت تمكيرا نقادنا (٨) ، مخلفة لنا أسماء عديدة من الذين تعرضوا لهذه الظاهرة ، وقد أثرت أن أجمل معظم الأقوال في رأي المرزوقي بوصفه انجاس لمفهوم معنى الطبع والتكلف حين قال (٩) : « والفرق بينهما ، أن الدواعي إذا قامت في النفوس ، وحركت القرائح أعلت القلوب ،

(٨) ينظر العمدة : ١٢٩/١ ، الشعر والشعراء ٩٠ . وقد تعرض إلى هذا الموضوع معظم الدارسين القدامى .

(٩) المرزوقي : شرح ديوان الحماسة ، نشره أحمد أمين بالاشتراك مطبعة لجنة التأليف القاهرة ط ١٩٥٢ ص ١٢

وإذا جالت العقول بسكون ودائمها ، وتظاهرت مكتسبات العلوم ودراساتها لبث المعاني ودرت أخلاقها ، واخترت خفيات الخواطر إلى جليات الألفاظ ، فمتى رفض التكلف والتعمل ، وخلي الطبع الهدية بالرواية المدرب في الدراسة ، لاختياره فاسترسل غير محبول عليه ، ولا صنوع مما يميل إليه ، أدى من لطافة المعنى وجلالة اللفظ ما يكون مسفواً بلا كدر ، وغفواً بلا جهد ، وذلك هو الذي يسمى الطبع . وبنى جمل زمام الاختيار بيد العمل والتكلف ، عاد الطبع مستخدماً مملوكاً ، وأقبلت الأفكار تستحمله أثقاليها ، وتردده في قبول ما يؤديه إليها ، مطالبة به بالانغراب في الصنعة ، وتجاوز المألوف إلى البدعة فجاء مؤذاه وأثر التكلف يلوح على صفحاته وذلك هو المصنوع .

د - الطاقة الشمسية :

نستطيع الآن أن نلاحظ مدى قدرة التفكير النقدي البلاغي عند نقادنا القدامى ، وبخاصة ما توصل إليه بشر بن المعتز - في المواصفات الخاصة لعملية الإبداع - باهتمامه إلى القدرات الإبداعية وما يصحبها من نشاطات نفسية في أثناء عملية التفكير ساعة نشاط المبدع . وفي حالة انقباضه وشدة الجهد الذي يرهق تفكيره فإن ذلك يؤدي إلى نوع من التصلب والجمود ، والشعور بالضيق . ولا يحرر من هذه الحالة إلا بإطلاق مشاعره المكبوتة حيث تتجدد أفكاره ، من خلال استعادة نشاطه وحيوته ، ولا يتأتى ذلك إلا بخلق انسجام بين فاعلية الإبداع والطاقة الحيوية المتوفرة لديه بغية السعي نحو غاية أسس في حياته الإبداعية .

كل هذه الدواعي من شأنها أن تهنيء - للمبدع - النجوم الملائم

لعملية الخلق الفني . ولا يتم ذلك إلا في حالة الرغبة المدفوعة بالعاطفة ، بوصفها المؤثر الفعال في العملية الإبداعية . في حين يكون الخلق الإبداعي استجابة لهذا المؤثر ، وهو ما أكدته بشر بن المعتز في صحيفته بقوله : « والشئ لا يحن إلا إلى ما يشاكله » ، وإن كانت المشكلة قد تكون في طبقات ، لأن النفوس لا توجد بسكونها مع الرقة ، ولا تسبح بمخزونها مع الرهبة ، كما تجود به مع الشهوة والمحبة .

وبذلك يكون الجاحظ قد مهد السبيل على لسان صاحبه بشر إلى معرفة النفس وربطها بنا يحيط بها من انعكاسات في عملية الخلق الفني ، وفي هذا لمحة لها جذورها ، في تاريخ نقدنا الذي استطاع أن يقف على طبيعة النفس وحيثيتها .

وكما أشرنا سابقاً فإن بشراً كان حريصاً على قيمة الوقت ضمن إطاره الداخلي لمفهوم عملية الإبداع ، متفادياً تعامله مع الزمن الكرونولوجي إلى زمن الاتاج الأدبي ، أو ما يمكن أن نطلق عليه - الزمن العملي للفعل الذي يقدر بالحركة النشطة وفراغ البال ، واجابة النفس ومطابقتها ، وهذا المفهوم قد لا يجد انسجاماً مع الأصول العامة لتفكير المعتزلة الذي يحكم العقل في تفسير النشاط الانساني ، لكننا نجد بشراً يحكم إلى الإلهام في تفسير الخلق الفني وعملية الإبداع ، وذلك بحرصه على اختيار الوقت المناسب عوض اللجوء إلى الجهد الفكري الإرادي وامعان الدرس في الشئ ، ثم معاودة النظر في تقضي الأمور دون الاستسلام إلى عوارض النفس وانتظار وهي الإلهام ، ولعل ذلك يرجع إلى أن بشراً لم يكن صاحب نظرية فكرية شاملة تعرض على الانسجام في تفسيراتها بما تقتضيه أصول التفكير لديها .

وهكذا فلهذا انشاق بشر مع فكرة الإلهام السائق آنذاك والتي كان مصدرها التناقض العنيفة مثل تجيد شيطان الشعر افتخاراً بها بطيئة .

إني وكل شاعر من البشر شيطانه أنش وشيطاني ذكر *

وقد استقر هذا التقسيم لمراحل عملية الخلق والإبداع إلى زمن غير يسير في نقدنا القديم في محاولة بلورة نظرية - ولو كانت شفافية - لصناعة العملية الإبداعية التي كانت بحاجة إلى مفاهيم اصطلاحية من حيث المنهج في الدراسات وهو ما تداوله من جاء بعد بشر من النسل في مآلهم لقضايا الإبداع .

ومن هذا السبيل جاء أيضاً أبو هلال العسكري (١٠) مجازياً المصحة - ليوضح بعنى الدلالة المستخلصة من كلام بشر بقوله : « إذا أردت أن تصنع كلاماً فأخطر معانيه ببالك ، وتوَقَّ له كرائم اللعل ، واجعلها على ذكر منك ، ليقرّب عليك تناولها ، ولا تبعك لطلبها . واعلم ما دمت في شباب نشاطك ، فإذا غشيك القصور ، ونحوك اللال فامسك ، فإن الكثير من اللال قليل ، والنفس مع الشعر خيس . والخواطر كالنباح يسقى منها شيء بعد شيء ، فبعد نشاطك من الري ، وتنازل أربك من المنفعة . فإذا أكثرت عليها صب ماؤها ، وقلّ عنك غناؤها . . . » .

« يعني أن تجري مع الكلام معارضة ، فإذا مرت بلفظ حسن أخذت ريقته ، أو معنى بديع تعلقت بذيله ، وتحذّر أن يسبقك فانه

١٠ - السامر أبو نجم المجلي : ينظر : الخبزان ٢٨٨/٦
١١ - السامري : تلح / علي محمد الجاوي بالاشتراك مطبعة عيسى
السامر الحظي مصر ١٩٧١ في ٣ من ١٢٩

إن سبقك ثمت في تبعه ، ونصبت في تطلبه ، ولعلك لا تلحقه على طول الطلب ، ومواصلة الدأب ... » .

هـ - عملية الإبداع عن طريق الاستخبار :

إذا استقرأنا تراثا أمكننا الاطمئنان نسبياً بما يتناسب مع طريقة الاستخبار في علم النفس التي تسعى الى معرفة المواقف والظروف التي مرت بالشاعر حول عملية الإبداع ، وهو ما نلصقه في شعرنا القديم في شكل إرغاضات أولية لسبر تفاعل العملية الإبداعية ، والتي كانت تكشف عن صدق أجابهم ، وهو ما نستشفه من خلال هذه التصريحات الحاصلة لنا من هذه الجوارات الواردة على لسان بعض الشعراء :

سئل ذو الرمة : كيف تفعل إذا انقلبت دونك الشعر ؟ فقال : كيف ينقلب دوني وفي يدي مفتاحه . قيل : وما هو ؟ قال : الخلوة بذكر الأحباب (١١) .

وقيل لكثير : كيف تصنع إذا عبر عليك الشعر ؟ قال : أطوف في الرباع المحيلة ، والرباض المعشبة ، فيسهل علي أرضه ، ويسرع إلي أحسنه (١٢) .

وكان الفرزدق يجب حين يعرض عن الشعر في بعض الأوقات: تمر علي الساعة وقلع ضرس من أضراسي أهون علي من عمل بيت من الشعر (١٣) .

(١١) المصنعة ٢٠٦/١

(١٢) نقه ٢٠٦/١

(١٣) نقه ٢٠٦/١

وقيل لأبي نواس : كيف عليك حين تريد أن تصنع الشعر ؟ قال: أشرب حتى إذ كنت أطلب ما أكون قسماً بين الصاحي والسكران صنعت وقد دخلني النشاط ، وهزمني الأريحية (١٤) .

أول ما يلتفت النظر في هذه البيانات - واتساقها مع بعض - أنها ذات اتجاه واحد في توضيح توفير الشروط الضرورية النفسية لعملية الإبداع (أو الإبداع الشعري عند هؤلاء الشعراء) . ومن هنا نرى الشاعر يحتون عن دواعي استعصاء هذه الظروف النفسية التي تشكلت في الاستعداد ، الاختصار ، الاستيعاب والطبع ، كيقوم أساس في الصبغة وتفاعله مع الطبيعة لتولد القوى المحركة للإبداع لدى الشاعر بين عفو البديهة وكبد الروية ، وقد كانت هذه الفكرة المحور الرئيس في نقدنا القديم ، وبخاصة عند الجاحظ الذي ذكر أن (١٥) :

« كل شيء للعرب فائما هو بديهة وارتجال ، وكأنه الهام ، وليست هناك معاناة ولا مكابدة ، ولا اجالة فكر ولا استغانة ... » .

وهذا كله يعني أن المبدعين القدامى نظروا إلى عملية الإبداع التي بنوا عليها تصورهم - على أنها تخضع لمقاييس اقتدار الطاقة الشعرية ، حتى يكتب الطبع خاصيته بإفراز عملية الإبداع دون مكابدة ، والشاعر من أبداع وسيطر على ملكته بأنجع السبل ، وقد تساوت هذه السبل - كما لاحظنا - في مؤداها بين من يملك « مفاتيح الشعر » أو « يطوف في الرباع المحيلة ، والرباض المعشبة » أو « من استعصت عليه عملية الإبداع في إطار زمني محدد » ، كما جاء على لسان الفرزدق « أو « من هزته الأريحية حين

(١١) المرجع السابق ٢٠٦/١

(١٢) البيان والبيان : ٢٠٦/١

تعاطي الأدمان» . إلى غير ذلك من السبل التي لها قوتها وسيطرتها
على المبدع في قنجه ، سواء أكان ذلك في التأثير الانفعالي . سلباً
أم إيجابياً .

ولقد لخص لنا الشاعر سويد بن كراع العكلي ، الطاقة
الشعورية لعملية الإبداع بقوله :

أبيت بآبواب القوافي كأنما
أصادي بها سرباً من الوحش نزعاً
أكلتها حتى أغرس بقدمي
يكون سحيراً أو بعيداً فأنجماً
عواصي إلا ما جعلت أمامها
عصاً مربدي تنفسي تحوراً واذراعاً *

و - الصلة بين الانفعال النفسي والعمل الفني :

لا شك أن علاقة الانفعال بالعمل الفني تأكدت معالمها منذ
القدم لأن عملية الخلق الفني تعتمد على القدرة الباطنية في إثارة القوى
الانفعالية للذات . وفي هذا المستوى ينبغي التجاوز الاصطلاحي
لجوهر ما اتفق عليه في تاريخنا النقدي وما كان ظاهراً ومتعارفاً عليه
بين جمهور النقاد القدماء ، قصد الوصول إلى مستوى آخر ، هو
المستوى التلمحي للتعبير والذي جاء في كثير من الأحيان بصورة
غفوية تلقائية في مفهوم النقد القديم الذي واجه النص في تفسيراته
من خاصيتين ، أو وجهين : وجه ظاهري ، تجسده التلميحات النقدية
المبنية على الذوق الفطري ، وهي الصفة العامة في تاريخ النقد الأدبي ،

* البيان والتبيين : ٤١/٥

ووجه خفي يحمل في كيانه العوامل النفسية الكامنة في ذات المبدع ،
وهو ما تحاول الدراسات الحديثة استكشافه من تراثنا الأدبي .
ولم يكن بالزك مخطئاً عندما طرح عملية الخلق الفنية بشكل عام .
واعتبر أن هناك وجهين رئيسيين لجوهر العمل : الوحي ، والاخراج
الشكلي ، وكل وجه دول الآخر هو لا شيء » (١٦) .

ولعل ذلك ما يتضح - من جانب آخر - في محاولتهم ربط
الابداع بالانفعالات وهو ما جاء به ابن رشيق على لسان دعبيل
يقوله (١٧) : « من أراد المديح فبالرغبة ، ومن أراد الهجاء فبالبغضاء ،
ومن أراد التشبيب فبالشوق والعشق ، ومن أراد المعاتبة فبالاستبطاء » ،
ويبدو من خلال هذا النص أن الصلة بين الانفعال النفسي والعن
الفني واضحة في الحفز على رد الابداع إلى : الرغبة والبغضاء ،
الشوق والعشق ، والاستبطاء . ولكن ما يمكن تأكيده هو أن هذه
السمات لا تعني الشمولية والاكتمال في تحديد عوامل الابداع التي
كانت بحاجة الى الدقة في التحليل والتوضيح ، وعلى الرغم من ذلك
فلا يمكن أن ننكر جهودهم ، ولا سيما فيما يتعلق بالجانب النفسي
في الأدب .

وعلى ضوء ذلك فإن البنية العقلية في مفهوم عملية الخلق الفني
التي جاء بها نقادنا لا تخلو من نظرات تأملية نفسية لمحاولة استكناه
حقيقة النص ، قصد الدخول إلى عبق كيان العالم الداخلي لهذه
النسبة المعبرة عن روح الانسان ، وهو ما جاء على لسان حازم
لقرطاجني حين محاولته توضيح حقيقة البواعث النفسية لعملية

١٦ - د. ضحى السبائي : مسألة اللاوعي في الصورة الشعرية /

مجلة : الفكر العربي المعاصر ع ٢٣ ، ١٩٨٢ - ١٩٨٣ ص ٩٩

١٧ - العمدة : ١ / ١٢٢

الخلق الشعري في كونها : « أمور تحدث عنها تأثيرات وانفعالات
للنفوس ، لكون تلك الأمور مما يناسبها وييسطها أو ينافرها ويقبضها
أو لاجتماع البط والقبض والمناسبة والمنافرة في الأمر من وجهين
فالأمر قد ييسط النفس ويؤنسها بالمسرة والرجاء ، ويقبضها بالكآبة
والخوف ، وقد ييسطها أيضاً بالاستغراب لما يقع فيه من اتفاق بديع
وقد يقبضها ويوحشها بصيرورة الأمر من مبدأ سار الى مآل غير
سار » (١٨) *

إن هذا النص يستكشف لنا - دون شك - عن نظرة معينة
لدى القدامى لمعنى الانفعال في نبغ الشعر بما يحمله من بواعث مثيرة
لتحريك القرائح ، وفي ذلك ما يعكس بنية النص من الداخل بشكل
يبدو فيه الكشف عن الحياة النفسية الكامنة في الذات المبدعة ، وهو
اهتمام غير وارد عند كل النقاد القدامى ، وهذا لا يعني - بالمرءة -
أن الأثر الانفعالي لعملية الابداع منعدم في نقدنا القديم *

إن النصوص الواردة في كتاب منهاج البلغاء توثق ما نقصده من
ارتباط الابداع بالانفعال ، كما تتصف اهتمام النقاد القدامى ، وتعطي
في الوقت نفسه صورة بداية استكشاف الجانب النفسي للعملية
الابداعية بشيء من التمايز بين الانفعال وفعل الكتابة ، إلا أن هذه
المحاولات كانت تنقصها الدقة ، والاستمرارية ، شأن كل بداية لعمل
ما . لذلك كانت تبدو المصطلحات في هذا الشأن غامضة بعض
الشيء ، أو تأخذ مساراً سطحياً في مفهومها ، سواء ما تعلق منها
بالبواعث في تحريك انفعالات الشاعر وتأثيرها النفسي في جودة

(١٨) حازم القرطاجني : منهاج البلغاء وسراج الادباء ، دار الغرب

الإسلامي ، بيروت ، ط ٢ ١٩٨١ ص ١١

شعر وردائه ، أم ما جاءت به هذه النواة النفسية لعملية الإبداع
على صعيد التحليل للأثر الفني في صياغته النهائية القديمة التي كانت
تسير العصر .

بين هاتين الامكانييتين جاء حازم القرطاجني ليوضح مسار
عملية الإبداع ضمن أحقية البواعث والتفاوت فيما بينها في تحريك
الانفعالات وأهمها في رأيه « الوجد والاشتياق والحنين إلى المنازل
المألوفة » (١٩) .

إن اهتمام النقاد بهذا الجانب من التفكير النفسي يتعدى صفة
الدلالة الظاهرية بالمعنى العام لكلمة النفس فالوجد هنا تجاوز
التفسيرات الظاهرية السطحية إلى المعنى القصدي ، الذي يذهب إليه
حازم بالتزوع التلقائي للفرد في معناه العاطفي ، وليس أدل على ذلك
من ربط هذا المدلول بدلالاتي : الشوق و الحنين للتعبير عن رقة
العاطفة وتوقان النفس ، كل ذلك يدخل في معنى العواطف الانسانية
التي قعّدت لها الدراسات النفسية الحديثة « وقد جاء حازم القرطاجني
بآرائه التي لم نقض في استعراضها على الرغم من كثرتها وطولها -
ليحفز الشعراء إلى الإبداع الفني الرفيع والافلات من قيود التقليد .

قد يبدو مثل هذا الفهم سطحياً ولا قيمة له ، فيما نحن بصدد
البحث فيه إلا أن اهتمامهم به وتكرارهم له يكشف عن ذلك الإدراك
الواعي للعملية النفسية الكامنة وراء عملية الخلق الفني ، وفي ذلك
ما يوضحه ابن رشيق مرة أخرى بقوله (٢٠) : « مع الرغبة يكون المدح
والشكر ، ومع الرهبة يكون الاعتذار والاستعطاف ، ومع الطرب

(١٩) المرجع السابق ص ٢٤٩

(٢٠) المصنوع ١٢٠/١

يكون الشوق ورقة النسيم ، ومع العشب يلون الهواء ، والثوب
والعتاب الموجه » .

وهي قواعد أربع : الرغبة ، الرعب ، الطرب ، الغضب . لا تقل
من سابقاتها في تحديد استعمالها الواعي عملية الإبداع ، وقد تكررت
هذه العناصر في مواقفهم النقدية ، مما يوحي بالمعنى الدلالي لهذه
المصطلحات في فهم عملية الإبداع . فقد جاء على لسان عبد الملك بن
مروان قوله لأرطاة بن سبيبة : « أقول الشعر اليوم لا يغزل : والله
ما أطرب ولا أغضب ، ولا أشرب ، ولا أرغب ، وإنما يجي الشعر
عند احداهن » (٢١) . كما قيل « أشعر الناس : امرؤ القيس إذا غضب
والنايفة إذا رعب ، وزهير إذا رغب ، والأعشى إذا طرب » (٢٢) .
وكلها معانٍ واحدة في صيغ متفاوتة - مستفادة من متبع الفكر النقدي
القديم - التي تتم عن المستوى النفسي لولوج النص الأدبي من
الداخل لمعرفة كنه الذات المبدعة ، ولم تكن هذه الجهود التي تبرزها
هذه النصوص المتناثرة في ثنايا كتب التراث النقدي إلا محاولة
للدخول في عمق معرفة الذات من خلال النتائج الفعلية للإبداع الذي
يحصل معينين : معنى ظاهراً ، ومعنى خفياً . المعنى الظاهر هو : ما
توصل إليه النقاد القدامى بتفهمهم الوصفي في التحليل والاستقراء ،
والمعنى الخفي : هو تلك العوامل النفسية الكامنة في الذات المبدعة
من خلال استقراء النصوص برؤى معرفية متبصرة ، متجاوزة في ذلك
المعنى السطحي التصريحي - تلك التي اتفق عليها جمهور النقاد
القدامى - لكثير من المصطلحات النقدية ، وذلك قصد استكشاف
جوهر الذات المبدعة - القديمة - مروراً بالمنهج الوصفي الظاهري

(٢١) المصدر السابق : ١/ ١٢٠

(٢٢) المصدر نفسه : ١/ ٩٥

القديم الذي يفيدنا في استحضار المصطلحات لتبني عليها أحكاماً
تجمع بين أحياء الماضي ودفع الحاضر .

ز - مثيرات المواقف لدوافع الإبداع :

رأينا أن الصلة بين الاشغال النفسية والعمل الفني في تراثنا
النقدي لا تقل وثوقاً وأهمية عنها في الدراسات الحديثة ، غير أنها
بحاجة إلى من يستكشف عنها اللثام ، ويبرزها للوجود الأدبي في
أنازها العام الذي تستحقه ، وللإلام بهذه الظاهرة تكشفها هنا
بالإشارة إلى مثيرات المواقف للمقدرات الإبداعية ، وهي جوانب لا
تقل أهمية عن هذه الصلة لكي يفهم تطور مراحل عملية الإبداع في
تراثنا النقدي .

إن جهود النقاد القدامى الذين يطاولون التدليل بعنصر الإثارة
الاشغالية في العملية الأدبية كانت عاملاً أساسياً لتطوير الحركة
الإبداعية ضمن مؤثرات حالة الشاعر النفسية ، وإن الدلالة الحقيقية
لهذه المثيرات تكمن في المقارنة بين دواعي الشعر التي كانت ترجحاً
دقيقة لمثيرات المواقف - عندهم - ضمن علاقات خارجية ، تتمثل
في البيئة الطبيعية وأخرى داخلية تتعلق بذات المبدع ، وقد عبّر عن
ذلك ابن قتيبة بقوله (٢٣) : « وللشعر ثارات يعد فيها قريبه ،
ويستصعب فيها ريشه ... » ولا يعرف لذلك سبب ، إلا أن يكون
من غرض يعترض على الغرزة من سوء غذاء أو خاطر غم » .

على أن هذه العوامل - وغيرها مشتركة - كانت في رأي
النقاد ، هي السبب الرئيس في عدم الاستجابات النفسية لدى الشاعر

(٢٣) الشعر والنقد : ١/ ٢٥

من ذلك ما جاء به ابن رشيقي - مدعياً الفكرة السابقة من عند بابا
خصه لعمل الشعر، وشهد القرينة له * فجاء على لسانه (٢٧١)
« سألت شيخاً من شيوخ هذه الصناعة قلت : ما يعين على الشعر ؟
فقال : زهرة البستان ، وراحة الحمام » *

إن صفاء العقل المتولد من النقاذه الذهنية التي يستشعر بها
المبدع تثير فيه الاحساس بنض الحياة ، وهي نشوة تكون في ازدياد
مطرود نتيجة التعلق بالحياة ، والمبدع يجد نفسه مدفوعاً بهذه الرغبة
الوهادية اتجاه تأمل الطبيعة بوصفها المصدر الأساس الذي يستمد
منها مادته الخام نتيجة ، احساسه بجمال الطبيعة « لأنك لا تعلم
الاجابة والمواتاة ان كانت هناك طبيعة » (٢٧٠) لذلك ركز ابن رشيقي
على عامل الطبيعة بشقيها : الصامت والصائت « زهرة البستان
« راحة الحمام » ومعنى هذا أن المبدع في نظر القدامى - وحتى في
نظر الدراسات الحديثة - يكون مدفوعاً بقوة الطبيعة للتعبير عن
احاسيه *

وقد أضاف ابن رشيقي إلى ذلك - من ضمن الدوافع التي تعين
على الشعر - عامل الأمن الغذائي الطيب (الشهي) ، وسامع الصوت
المعذب ، بقوله : « وقيل ان الطعام الطيب ، والشراب الطيب ،
وسامع الغناء ، مما يرق الطبع ، ويصفى المزاج ، ويعين على الشعر » (٢٧٢)
لأن نشاطات النفس البشرية في رأيه تكون نتيجة لما قد يحدث من
تفاعل واستجابات بين كل الأجزاء التي يتمتع بها الانسان *

(٢٧١) العمدة : ١/ ٢١١

(٢٧٠) البيان والتبيين : ١/ ١٢٨

(٢٧٢) العمدة : ١/ ٢١١

إن أهمية الغذاء الجيد ، والتطريب المعذب (٢٧٣) شيان متلازمان ،
ومروراً في حياة المبدع - في نظر ابن رشيقي - حتى يتمكن من
التعبير عن عاطفته بارتياح ، والقيمة الحقيقية لهذين العاملين لا تكمن
في اشباع الأعضاء بنفسها ، بل ، في التهيؤ النفسي الذي يحدثه
النتاج الابداعي مع القدرة الفائقة على ربط النتاج الفكري بمسا
بواقره من أمن غذائي جيد ونغم صوتي عذب ، بعد تنظيم الحواس
في سبيل تشكيل ما يحيش في كيان المبدع بما يفرزه من ظهور فعلي
لنتاج جيد *

وبذلك يكون ابن رشيقي قد حاول أن يجمع بين المثيرات
الانسانية في عصره على أنها القوة الشافية للعملية الابداعية ، وقد
أنهى هذه الدوافع حافزاً لما هو دقيق في الأعناق التحفيز الانفعالات
بصورة ما ، من أجل تحقيق الذات في القيمة الفنية للعمل الابداعي *

لقد أدرك العرب - إذن - الخصائص الداعية لتحريك القرائح
على أنها هي التي تشكل صعوبة العملية الابداعية ، وقد جاءت
مطاولاتهم في هذا الباب عرضية بوصفها أحكاماً شاملة ، لأنها لم
تتواءم عندهم باعتبارها ضرورة منهجية ، فلذا نحن نتبعنا آراء
الباحثين القدامى المكتملة في النقد الأدبي لوجدانها تكافؤ
أحكاماً جاهزة ، تداولتها الألبسة دون أن تكون هذه الأحكام نابعة
من مصادر تقويمي داخلي ، من مؤثرات حالة الشعور النفسية لأن
القاعدة المرتكزة عليها آنذاك قاعدة تمكينية ببساطة الحياة المنيئة على

(٢٧٣) هذا ما تؤكد الدراسات النفسية الحديثة أن هناك ارتباطاً
عضوياً بين الجانب البيولوجي ، والجانب النفسي ، علماً بأن
هذه الفكرة ليست مطلقاً في تفسير عملية الاندفاع .

الأحكام السهلة ، وطبيعة الصعراء التي تظهر بسمتها الشاملة للوجود ، فانعكس هذا التقويم الخارجي في بساطة طبيعة الحياة ومسولية الرؤية على الحقيقة الأساسية للفعل الإبداعي ، بالإضافة إلى تدخل حقول المعرفة التي تساعد على التخصص في طرق باب الموضوعات مستقلة على ما هو عليه الحال اليوم .

لذلك جاءت أحكامهم في حقول المعرفة - والابداع عامة - للتأني على أساس ذوقي ، أخلاقي ، وهما خاصيتان ميزتهما الانشائية فيما يتصل بتقويم الأثر الإبداعي .

ولم تكن هذه الترضيات البسيطة عائقاً في ذلك مجموعة من المسلمات كانت بمثابة البذور الأولى للدراسات النفسية في التراث النقدي ، فارتبطت ، هذه بتلك ، فحدث ما يسمى بالابداع البناء الأصلي ، الذي تبعه المنهج المعبر عنه في شكله الممهود ، وعموميته المتعارف عليها في تراثنا النقدي .

وقد جاء على لسان ابن قتيبة في تعبيره عن المؤثرات النفسية في عملية الإبداع قوله : « وللشعر دواع تحت البطيء فتبعث المتكلف ، منها الطمع ، ومنها الشوق ، ومنها الشراب ، ومنها الطرب : ومنها الغضب » (٢٨) . كما جاء في تعليقه عن قصة الكهيت في مدحه بني أمية وآل أبي طالب « وشعره في بني أمية أجود منه في الظالمين ، ولا أرى علة ذلك إلا قوة أسباب الطمع ، وإيثار النفس لمآجل الدنيا على أجل الآخرة » (٢٩) .

(٢٨) الشعر والشعراء : ٢٢/١

(٢٩) المصدر نفسه : ٢٤/١

كان النقد العربي القديم - إذن - ينظر إلى دواعي تحريك الفرائح من منظور الشمولية التي تعالج الظاهرة من باب التعميم في الحكم ، فأضحى ينجح إلى الإعجاب والمواقف الذاتية . وهكذا سارت هذه الأحكام تجري على ألسنة النقاد القدماء حتى قال مرة بعضهم : « من أراد أن يقول الشعر فليعشق فانه يرق ، وليرو فانه يدل ، وليطمع فانه يصنع » وقالوا : الحيلة لكلال القريحة انتظار الحمام ، وتصيد ساعات النشاط ، وهذا عندي أنجع الأقوال ، وبه أقول ، وإليه أذهب » (٣٠) . فالشوق ، والشراب ، والطرب ، والغضب ، والطمع ، وإيثار النفس ، عند ابن قتيبة ، والعشق ، والرواية ، والطمع ، وانتظار الحمام وتصيد ساعات النشاط - وهو المهم - في نظر ابن رشيق . كلها عوامل - سواء ما تعرضنا لها قبل قليل ، أو جئنا في الحال - أساسية للإبداع ، لأنها تعطي القيمة الجسالية لمفهوم الشعر في عملية التذوق والوظيفة الشعورية التي تقوم على إيثار النفس التي عبّر عنها ابن رشيق بقوله (٣١) : « وانما الشعر ما أطرب ، وهز النفوس ، وحرك الطباع » لتجود القريحة بالابانة والاحراب عنه .

الفصل الباطن في نظرية الإبداع :

إن ظاهرة الإلهام في العملية الإبداعية ظاهرة قديمة ، بدأ الاهتمام بها منذ فلاسفة اليونان القدماء ، وبالأخص منهم أفلاطون الذي أرسى قواعد هذه النظرية* ، ثم تبعه في ذلك الفكر العربي القديم الذي عني بهذه الظاهرة على نحو ما هو مسطر في فصائد الشعراء ،

(٣٠) المصدر نفسه : ٢١٢/١

(٣١) المصدر نفسه : ١٢٨/١

فاستكشوا بذلك مصدر الإلهام التابع من الذات الداخلية عن طريق هاجس خفي ، أو قوى روحية خارقة تحرك مشاعر المبدع ليترجم ما يليه عليه هذه الشياطين ، فيربط بذلك إبداعهم الشعري ارتباطاً وثيقاً بإرجاع مصدره إلى الإلهام ، طناً منهم أن : « غيرتهم الشعرية هي رهن إشارة الجن ، فهم يرددون ما يتلقونه منهم من آيات . هذا » استطاع العرب أن يتوصلوا إلى تعليله في عصرهم الأسطوري فيما يتعلق بمصدر النبوغ والإلهام عند شعرائهم المبرزين . فقد نسبوا « حي الشعر إلى الجن جزياً على عادتهم في نسبة كل ما لهم ، وجملاً حقيقته إلى الجن . وقد أدرك الشاعر نفسه أن هناك قوة عجيبة خفية رافقه ، يمنه على قول ما يتعدى على غيره من سائر الناس ، وهي روح بخاره من بين أترابه ، تعطف عليه وتلهمه رائحة الكلام في قالب موزون مقفى ليتفنن به الناس . ولا تخونه ولا تتركه ما دام يقول شعراً » (٣٢) .

إن البحث عن عوامل الإبداع في نظر القدماء يقودنا إلى مصدر غيبي تتحكم فيه قوى خفية ، وكأن لا شأن للإدراك والوعي الإبداعي

* أن الشعر في نظر أفلاطون لا قيمة له إلا إذا كان صادراً عن عاطفة مشوبة ، وإلهام يعثرى الشاعر فيه ما يشبه الوجد الصوفي ، أو نشوة النبوة أو وجد الحب ، فلا تكفي الصنعة وحدها بخلق الشعر . إذ أن شعر المرء البارد العاطفة يظل دائماً لا إثراق فيه إذا تورن بشعر الملهم ...

— ينظر : د. محمد غنيمي هلال : النقد الأدبي الحديث ، ٢٧٦
(٣٢) نها توفيق تيمم : الجن في الأدب العربي ، دار صيدا بيروت ١٩٧١
ص ١٤٩ .

إلا جودة الالتقاء والجنف ، في حين يتركز مصدر «واقع الخلق التي لعبرتهم الإبداعية في ذلك القرن الذي يلزم الشاعر ، حتى أنها ينكلاان بانصهارهما ذاتاً واحدة يكون الشاعر لساناً حالها ، مثلياً بها حين يدع تأثيرات هذه القوى الخفية تنال عليه بأفوارات وهواجس تمنحه قدرة الكلام العجيب فتستلم له ذاته ، إذ يستجيب لرغبات عمله الباطني وتتخذ لغة اللاشعور قناعاً فكرياً لها ، وذلك بفعل القوى الخفية التي تحركه .

الإبداع — على هذا النحو — تلقائي شعري يرد على الشاعر دون أن يتوقعه ، ولهذا كان القدماء يعتقدون أن لكل شاعر جنّاً ، يكون أداة له « لذلك تعددت الشياطين ، وعرفت بأعلام مختلفة ، خص كل منها بشاعر (فلافل بن لاحت) هو جن امرئ ، القيس . و (عبيد) هو قرين عبيد بن الأبرص . و (هاذر) هو صاحب النايمة و (مسحل) هو شيطان الأقبى وكان أيضاً للمصنّف السعدي شيطان يدعى (عمرو) فهو الشياطين يختارون الفحول من الشعراء ويقولون الشعر على ألسنتهم ... وأخيراً هنالك شيطان مشترك بين جميع المجنّدين ويدعى (الهوير) ، وآخر بالمسقين ويدعى (الهوجل) : فمن انفرد به (الهوير) جاد شعره وحسن كلامه ، ومن انفرد به (الهوجل) ساء شعره وفسد كلامه » (٣٣) .

إن ارتباط الشاعر القديم بالقوة الكونية أمر ضروري في حياته تعكسها طبيعة الصحراء والخلاء بالقلّة ، فأخذت الكلية الشعرية قداستها بفعل هذه القوة الكونية التي ارتبطت أساساً بعالم الجن التي كانت لها قداستها في حياة العربي ، ملفوفة بالخيال وبروح

لا عقلانية، في كون هذه القوى خفية» إلا أن في استلاعتها أن الجسم متى شاءت، فتظهر على هيئة جسم من الأجسام» إذ أن للجين قدرة على التشكل بالشكل الذي تريده، تظهر في صورة حيوان أو في صورة إنسان أو غير ذلك»^(٣٤) من الصور الوهمية التي تتجسد في غير طبيعتها الأصلية، بينما تؤثر في ذهن الإنسان بطريقة روحانية، تعطي قدرة الإبداع من شاء من خيار البشر الذين يكون اتصالهم المباشر مع العالم الروحاني بما توافر لهم من شروط غيبية، فهمم العبقريّة الشعريّة التي لا يراها البحث الحديث تتلاءم وطبيعة الإبداع التي «تتفق من الداخل ظاهراً أن الظروف الملائمة متوافرة»^(٣٥) لنسبة من الشعراء اختيروا لذلك، وكانت لهم قدرات خارقة واستعدادات فطرية، تميزهم عن غيرهم من البشر بفضل التأثير الفعلي للقوى الروحية التي وهبت لهم دون سواهم، وهو تفسير ميثازيني تحاول الدراسات السيكلولوجية تأويل مضامينه بما يحيط به من مسألة غيبية.

غير أن التفسير الواقعي لهذه الظاهرة يرى الوقائع النفسية تتنافى مع ما ينبعث من داخل الشاعر، إذ لا شأن لذلك في الإلهام الغيبي بحجة أن مصدره من صنع المرء لا غير، وأن ما يقوم به الملمم لا يتعدى كونه يخضع عملية التفكير إلى عملية التجريب: «التي تنبني على أساس المحاولة والخطأ في ذهنه، أو في الواقع

(٣٤) د. جواد علي: المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام، دار العلم للملايين مكتبة النهضة بغداد ط ٤ ١٩٨٠، ص ٧١٧

(٣٥) يوسف ميثايل اسعد: سيكلولوجية الإلهام، دار غريب للطباعة

العملي ويتخلص من تلك العمليات نتائج مبهمة تعتبر في أنظار البعض الهامات خارقة، ولعل من الأوفق أن يقال أن بعض الناس يبدون أكثر من غيرهم من عملية المحاولة والخطأ، وهؤلاء هم الملهمون»^(٣٦).

أما السيكلوجيون فيرون أن قوى الإلهام لا تتجاوز داخلية الإنسان وسير أغوار مكنوناته، وبهذا يحو موضوع الإبداع في ظل الدراسات النفسية الحديثة منحي يختلف عن باقي الدراسات الأخرى، من حيث كونه قوة فعالة مشحونة بقوة خصوصية التفكير التي تحفز المبدع على الإنتاج الإبداعي والتشكيل الفني بطرق مختلفة يتحكم فيها العقل والوجدان والارادة.

وبذلك يمكن رد عملية الإلهام ومصادرها الخارجية إلى ذهنية المبدع التي تملكها قوى معقولة، لا نستطيع إحالتها إلى القوى الخفية المحفزة على الإبداع وهذا ما تؤكد الدراسات النفسية الحديثة إذ تركز على أهمية العقل والشعور والارادة.

وقد تقطن النقاد القدامى إلى مثل هذا التفسير بشيء من التحفظ، وهو ما قلنسه عند الجاحظ حين نقل لنا معاقاة سويد بن كراع العكلي في العملية الإبداعية والتي يقول فيها:

أبست يا بنو أبي القوافي كائناً

أصاكي بها سرباً من الوخش نزعاً

(٣٦) المصدر نفسه: ص ١٥

أكلتها حتى أعرض بدمها
يكون سحيراً أو بعيداً فاهجماً
عواصبي إلا ما جفكت أمامها
عصا مزبدي تقشى نخوراً واذرعاً

يلق على هذه المقطوعة بقوله : « ولا حاجة بنا مع هذه الفقرة إلى الزيادة في الدليل على ما قلنا ولذلك قال الحظي : خير الشعر الجولي المحكك » (٢٧) .

وما يبرهن أيضاً على أن الخواطر الشعرية لا تأتي إلا بعد جهد ووعي من الشاعر قول الفزردق : أنا أشعر تميم عند تميم ، وربما أتت علي ساعة ونزع خرس أسهل علي من قول بيت (٢٨) . وينقل عن الجاحظ قول القدماء في الأشادة بجانب الإرادة والجهد في العبادة الإبداعية ، وذلك حين : « يمدحون الحق والرقق وتتخلص إلى حبات القلوب وإلى إصابة عيون المعاني ، ويقولون : أصاب الهدف إذا أصاب الحق في الجملة . ويقولون : قرطس فلان وأصاب القرطاس ، وإذا كان أجود أصابه من الأول ، فإذا قالوا رمى فأصاب الحفرة ، وأصاب عين القرطاس فهو الذي ليس فوقه أحد » (٢٩) .

لقد ارتبطت عملية الخلق الفني بربات الشعر عند اليونان وشياطين الشعر عند العرب ، غير أن هذه النظرة التي حصلنا لتراث الإنسان ما بدأت تستكشف حقيقتها على يد العقلايين

(٢٧) البيان والتبيين ٤١/٢

(٢٨) الشعر والشعراء ٢٥/١

(٢٩) البيان والتبيين ١٥٣/١

الذين لم يسلموا بالطريقة نفسها التي تقبلها القدماء ، لأن تطور طبيعة البحث يقتضي التمعن في الشيء والتقصي في حقيقته ، إلى أن يأتي على الصورة التي يرتضيها العقل ، ويتقبلها المنطق ، وتعددت المفاهيم في ظل الدراسات الحديثة التي أضحت على جانب الإلهام في الشعر إضافات أخرى مستندة أساساً من العقل الباطن للذات المبدعة ، ولا أساس لشيئين الشعر من الصحة في شيء لعدة أسباب أهمها : ما ذكره الجاحظ بقوله (٣٠) « أصل هذا الأمر » وابتدأه ، أن القوم لما نزلوا بلاد الوحش عملت فيهم الوحشة ، ومن افترد وطال مقامه في البلاد والخلاء ، والبعد من الأئس استوحش . ولا سيما مع قلّة الأشغال والمذاكرين . والوحدة لا تقطع أيامهم إلا بالمنى أو بالتفكير والفكر ربما كان من أسباب الوسوسة . وقد ابتلى بذلك غير حاسب . . . وإذا استوحش الإنسان تمثل له الشيء الصغير في صورة الكبير ، وارتاب ، وتفرق ذهنه ، واتفتحت أخلاطه فرأى ما لا يرى وسمع ما لا يسمع وتوهم على الشيء اليسير الحقير أنه عظيم جليل . ثم جعلوا ما تصور لهم من ذلك شعراً تناشدوه ، وأحاديث توارثوها فزادوا بذلك إيحاءً ونشأ عليه الناشء ورثي به الطفل ، فصار أحدهم حين يتوسط القياي وتشتمل عليه النيطان في الليالي الحنادس فعند أول وحشة وفزعة . . . وقد رأى أكل باطل ، وتوهم كل زور ، وربما كان في أصل الخلق والطبيعة كذاباً تفاجأ وصاحب تشنيع وتهويل ، فيقول في ذلك من الشعر على حسب هذه الصفة ، فعند ذلك يقول : رأيت الغيلان ! وكلمت السحلاة ! . . . فالإربوية (عندهم)

(٣٠) الجاحظ : الحيوان تبع / فوزي عطوي مكتبة محمد حسين النوري

دمشق بالاشتراك ط ١ ١٩٦٨ ج ٦ ن ٢٤٨ - ٢٥٥

❦ أهمية التمس تدرجه كما هو .

كلما كان الأعزابي أكذب في شعره كان أطرف عنده ، وصارت رآيته أغلب ، ومضاحيك حديثه أكثر ، فلذلك صار بعضهم يدعي رؤيته الغول ، أو قتلها أو مرافقتها أو تزويجها * .

إن نظرية شيطان الشعر التي جاء بها القدامى لا يمكن التسليم بها كحكم جازم ، والا جئنا طبيعة البحث العلمي ، لأن شذرات هذه المقالة تدعونا إلى الشك ، أن لا دور للعقل في العملية الإبداعية ، وأن أجود الشعر القديم يبعث على أصحابه من قوى خفية ، وهو اجس سحرية غيبية تتجسد في شياطين الشعر الذين ليسوا سوى : « شخصيات متحلة من نسج الخيال المستمد من العقل الباطن » (٤١) .

كما أنه يمكن إرجاع ذلك إلى عامل أساس هو اللا وعي في عملية الخلق الفني واستئصالها من النزعات الباطنية المكبوتة للفرد من خلال الخبرات الشعورية المكتسبة من ضمن اللا شعور الجمعي ، فيندفع بذلك الإبداع المجدي بالمدرجات الخارجية ، أما ما قيل عن شيطان الشعر فلا يعمد كونه أصداء الصحراء ، والتوحش في القفار ، لتصور بذلك منبعاً ميتولوجياً في حياة الشاعر وكأن ما يأتيه من هتاف عبارة عن حقيقة واقعة ، غير أنها وسوس تناب الشاعر نتيجة توحشه في القفار والقيافي ، لذلك « ينبغي ألا يفهم الإلهام على أنه نوع من الفيض ، فيفيض على النفس كما فيفيض الماء من النبع فتندفع للقول دون روية وفكر ، وإنما هو الصنعة الفنية الجيدة التي تعبت عن استعداد فطري وثقافة مكتسبة . فالإلهام نسج فني يزرع من الداخل

(٤١) حاتم عبد القادر : دراسات في علم النفس الأدبي ، المطبعة النموذجية ص ٢١ .

بعد فترة من التحصيل الثقافي والتأمل الواعي والافتارة النفسية وليس اشراقاً على النفس فجأة » (٤٢) .

إن المبرود الذهني الذي انتاب الشاعر في هواجسه وما تصور من أصداء الفلوات أدى به إلى اقتباب ما يود عليه من تداعيات إلى صنع الجين التي تبدهم فيض كلامي وما ذلك في حقيقة الأمر إلا هروباً داخلياً يمارسه الشاعر حين يركز في تفكيره بشدة الانفعال ، وما رآه من ظنون وسوس حين كان يختلي بنفسه ، فيعزي ما يصلح الذات الداخلية إلى الجين ، فكان « الإنسان إذا جلس في الملود وتوالت الخواطر في قلبه فربما صار يحيث كأنه يسبح في داخل قلبه ودماغه أصواتاً خفية ، وحروفاً خفية ، فكانها متكلماً يتكلم معه ، ويخاطبها يخاطبه ، فهذا أمر وجداني يجده كل أحد من نفسه » (٤٣) .

إن هذه الصلة - صلة الكائنات الخفية بالشاعر - ودورها في العملية الإبداعية هي الصلة نفسها التي تناب الذات ، بوصفها ظاهرة شخضية ، وهي مقارعة من حيث ارتباط الذات بالعالم الخفي ليس إلا . وأن ما يدعيه الشعراء بما تمده لهم الشياطين من ذلك الفيض الكلامي عن طريق تراسل الحواس ، وتداعي الوعي الإبداعي على ذات الشاعر ليس إلا صورة وهمية .

(٤١) د. عبد الفتاح عثمان : نظرية الشعر في النقد العربي القديم ، ص ٥٥ - ٥٦ .

(٤٢) الزاوي فخر الدين : التفسير الكبير / دار احياء التراث العربي بيروت ط ٣ ٨٧/١ .

الفصل الثاني

الرؤية السيكولوجية لعملية الابداع

- التحليل النفسي عند فرويد

- الشعور بالدونية عند آدلر

- الاسقاط عند يونج

- ألدس عند برجون

- محاولات أخرى

تسيز النصف الثاني من القرن العشرين باهتمام بالغ فيما حققته
الانسانية من تقدم ملموس وبشوة كبيرة من المعرفة ، وبخاصة في
ميدان العلوم الانسانية ، كما أدت هذه الدراسات إلى تنشيط البحث
العلمي في جميع فروعها المتشعبة ، وقد حظيت الدراسات السيكولوجية
- إلى جانب هذا - بشوة بالغة الأهمية ، وصارت الحاجة إلى
الاهتمام بالفن في العلوم النفسية أمراً ملحاً في ميدان البحث العلمي
لأثراء جهود المحللين النفسيين الذين اقتحموا ميدان الأدب ، بسا في
ذلك جهود النقاد الذين استفادوا في دراستهم من استخدام أدوات
التحليل النفسي .

غير أن النظر الفلسفي من حيث فكرة اللاشعور وعلاقة ذلك
بالإبداع ، ضارب في القدم ، يتد بجذوره إلى الفلسفات القديمة
حين اجتذب اهتمام الفلاسفة بالنظر إلى التفرقة بين الشعور
واللاشعور^(١) ، للتمييز بين النشاطات الفعلية التي تتم بها معرفتنا

(١) يقول افلاطون : كثيراً ما يحدث لنا في حالات الصحو أن نفكر وأن
نعمل دون أن نشعر بتلك العمليات في أثناء قيامنا بها . فليس من
اللازم إذا كنا نقرا شيئاً ما أن نشعربأننا نقرا خاصة إذا استغرقنا
القراءة استغراقاً تاماً . بل - إن الشعور بعمل من الأعمال يضعف
النشاط فيه ، بينما يكون العمل وحده دون الشعور به أشد
بناء وأكثر حيوية وصفاء . ينظر علم النفس الفردي ص ٢٠

أرجي ، وبين ادراكنا لهذه التفاعلات عن طريق التنبهات
ثم تواصلت جهود القدامى في هذا الشأن — بين أخذ
الى أن جاء « لينتر » الذي أدخل في فلسفته فكرة اللاشعور
في ذلك « كانت » حين ركز على المدركات التي تشعر بها ،
إن ما لا تشعر به من أنواع الحس والمؤثرات التي يمكن
حقل لا حدود له ، لأن الأفكار الواضحة لا تسجل من النفس
مقناهاً في الصغر يضيئه الشعور ، فإذا عرفنا تلك الحقيقة
أنه لم يستكشف في عالم الفكر الفسيح سوى جانب ضئيل
له ، كان علينا أن نضع التأمل في طبيعة الانسان عن دهشة
(٢) ، ثم جاء الحديث مفصلاً في فلسفة « هارتمان » عن
بانقساماته إلى الحب الجنسي ، والسلوك الأخلاقي ، وفي
الجمالية والانتاج الفني ، وفي التصوف ، بل عن اللاشعور
نفسه ، فقال : « إن التفكير الشعوري يقتصر على النقد
والمقابلة ، والتصحيح ، والتصنيف ، والموازنة ، والربط ،
العام من الخاص ، وترتيب الحالات الخاصة تبعاً للقاعدة
غير أنه لا يمكن أن يبدع في الانتاج أو يقن فيه إذ يعتمد
في ذلك على اللاشعور كل الاعتماد (٣) » ثم توالت الدراسات
الشأن لأظهار المعالم النفسية اللاشعورية والسلوكية ضمن
النفس العام إلى أن بدأت تتأصل قواعده باتجاه الباحثين
الميدان وجنوحهم إلى الجانب المادي فيه في ظل الدراسات
حتى بلغ البحث في هذا الشأن ذروته مع « فرويد » كما
في حينه .

اسحاق رمزي : علم النفس الفردي (اصوله وتطبيقاته) ،
العارف ط ٣ ١٩٨١ من ٢٢
رجع السابق ص ٢٣ — ٢٤

إن موضوع الابداع في دراسة السيكولوجيين من الموضوعات
التي بدأت تبرز بشكل واضح خلال السنوات الأربعين من هذا
القرن أو قبل ذلك بقليل عندما « كانت هناك بحوث في هذا المجال
قبل الحرب ، بل قبل الحرب العالمية الأولى ، لكنها لم تكن بالضرورة
و لا بالدرجة القائمة على المشاهدة المباشرة والتحليل الكمي ، ولا
كانت لها القدرة على الوصول إلى نتائج ذات إمكانيات تطبيقية »
بالصورة التي تشهدها في البحوث الحديثة (٤) .

إن اقارة السبيل إلى توضيح عملية الابداع أمر هام في
الدراسات الحديثة التي يقودها علم النفس التجريبي ، ومع ذلك
فإن هذه الظاهرة الإبداعية ما تزال في مهدها ، دون أن تأخذ حظها
الأوفر من التخصص ، على الرغم مما يبذله الباحثون من جهد في هذا
الميدان لاكتساب الاطار الشمولي لبرق لحظة الابداع ، وقد حاولت
هذه الدراسات أن تولي هذه الظاهرة حقها وبطريقة علمية ، يسودها
الطابع المنهجي في بداية القرن العشرين ، والمعروف أن هذه الظاهرة
مرت عبر التاريخ بمراحل عديدة ، ويدهي أننا لن نتحدث عن هذه
المراحل — بجملة وتفصيل — ، فليس هذا ما يفيد موضوعنا الذي
نحن بصدد البحث فيه ، غير أنه لا بد من اعطاء نظرة مختصرة عن
طبيعة الابداع في مرحلته الأولى التي صورها لنا التاريخ .

لقد استرعى انتباه — كثير من — النقاد والباحثين القدامى أن
ظاهرة العملية الإبداعية تتأني بن قوة الهبة ، ومرد ذلك أن عملية
الخلق الفني — هذه — تتم عن نشوة الهبة من مصدر ما تلهمه للشاعر

(١) سكار د. مصطفى بويق : النقد الأدبي ماذا يمكن أن يفيد من
العلوم النفسية الحديثة ، مجلة فصول : ١ - ١١ - ١٩٨٣ من

ربات الشعر : في الأدب اليونانية ، وشياطين الشعر في الأدب العربي القديم . غير أن الانسياق وراء نظرية الإلهام في تفسير عملية الإبداع لن يفيدنا في شيء ، لأنه ليس تشاملاً إرادياً يتحكم فيه المرء ، كما أن هذه النظرة في مفهومها لتفسير طبيعة العملية الإبداعية تتنافى مع الدوافع التي تسهم في تحريك القريحة من خارج عالم الوعي ، على أن ذلك هبة من قبل قوى خارجة عن إرادة الشاعر تتلقى بفعل منسلطها أوامر الإبداع .

وبذلك يكون إقرار القدامى بالعالم الروحاني أمراً مشكوكاً فيه ، وتفتيد النظريات العلمية الحديثة لما وصلت إليه من إدراك كنه العقل الإنساني ومشاعره ، غير أنه يمكن التسليم - بحفظ - بما يزعم هؤلاء القدامى بشأن أرجاع عملية الإبداع إلى صنع الآلهة ، على أن يكون تعليلنا لذلك هو ربط الإلهام بالخيال ، وتقديمه على الفعل ، واللجوء إلى الحلم ، وهما خاصيتان ميزتهما الرومانسية الإبداعية ، وحتى في هذه الحالة يبقى التفسير الموجه إلى عملية الإبداع في هذا الإطار ناقصاً ، ولا يتناسب مع ما توصلت إليه النظريات السيكولوجية الحديثة ، وما وجه من انتقاد إلى أنصار نظرية الإلهام ، وما روج له الرومانسيون ، وينتج عن ذلك أنه لا بد من عوامل أخرى تسهم بدورها في خلق عملية الإبداع بإخضاعها إلى العمليات العقلية المرتبطة أساساً بجهد يقظة المرء وإدراكه الحسي ، وما تؤكد نظريتنا الشعور واللاشعور في الإنتاج الأدبي ، « وعلى هذا النحو إذا كان على الفنان أن يسبك بالإلهامات التي قد تأتيه عن طريق الحلم والخيال ويتأملها بعقله ، فإنه يعلم تماماً أن تلك الإلهامات المنبثقة في الحلم والخيال ليست إلا انعكاساً لأفكارها فيها يعق واهم يجد لها حلاً أو مخرجاً ملائماً يعكس في فن ما ، فظلت حبيبة في ذهنه ،

مستمرة نحو التخمر والنمو ، حتى تظهر في صورة حلم نوم أو حلم يقظة أو خيال ، وكأنها جديدة كل الجدة ، وهنا نستطيع أن نفهم قول لالو من أن الإلهام لا يحدث فجأة ولكنه رأس مال يتجمع تدريجياً » (٥٥) .

لقد ظلت الفكرة السائدة لتفسير ظاهرة الإبداع هي ربط الصلة بين المبدع والعالم الخفي ، إلى أن جاءت الرومانسية بأفكارها في وقت اقتضت فيه طبيعة الحياة أن تجعل حداً للفكر الكلاسيكي ، وتبحث في طبيعة الفكر الإنساني بوصفه ظاهرة من مظاهر الحياة العقلية ، فلم تجد غير الوجدان لتركن إليه تحت ضغط القوة الانفعالية الدافعة ، المتغيرة ، في سبيل الاجتياز والتخطي إلى عالم الشاعر . وبذلك يكون شعار الرومانسية الإبداعية هو : « ليس هناك ذوق ثابت وإنما الذوق متغير في حياتهم وأعمالهم الفنية ، وفي أكل ما يروق لهم بطرق باب أي موضوع من الموضوعات التي تتناول قضاياهم للتعبير عن مشاعرهم ، والكشف عن أسرار القلب ، وتقدير وجه العالم الرتيب ، الثابت ، بقصد الدخول إلى عالم المتغيرات عن طريق الخيال ، وتحريك مشاعر القلب والتعظيم من شأنه .

وبذلك تكون الرومانسية قد مهدت إلى آراء التحليل النفسي في دراسة عملية الإبداع ، بطفيل العاطفة على الخيال الإبداعي المولع بالطبيعة التي تساعد على تحريك القرائح ، وزيادة المشاعر بما يملئ القلب وأوهام الخيال ، فانتقل صدى هذه المقومات إلى كل من يناشد فكرة الإبداع من داخل الفنان ، والتعبير عن المشاعر الداخلية للذات المبدعة .

١٥١ د. علي عبد المطلب محمد : فلسفة الفن رؤية جديدة ، دار النهضة العربية ، بيروت ، ١٩٨٥ ، ص ١٢٥

التحليل النفسي عند فرويد :

إن البحث في ميدان أحوال النفس يقتضي من أي باحث التمعن والتريث في إصدار الأحكام إلا بعد جهد جهيد ، بعد فحص أسرار النفس في أعماق شخصية المرء ومكوناته الداخلية ، وقد أثبت على أنه ليس هناك من ضد في هذا الجانب مثلما ضد فرويد بفضل ملكة النقدية النفسية التي جعلت من القوى الداخلية اكتشافاً علمياً للأثر الذي خلفه في مجال التحليل النفسي القائم على التوازي بين الصراع الداخلي للذات ، ضمن شريح الجهاز العصبي ووظائفه للشخصية ، غير السوية والآثار العصابية الناتجة عن مرضها بين الصراع الداخلي للذات ، ضمن تشريح الجهاز العصبي ووظائفه في ما يعرف بالإبداع ضمن معالم ومواصفات فنية — يحددها فرويد — لا تخرج عن الإطار العام الموزع — في صراع دائم — بين : اللاشعور ، والشعور ، وشبه الشعور^(٦٦) ، معتمداً في دراسته على

(٦٦) يطلق عليها فرويد : **الهو** ، **والأنا** ، **والإنا الأعلى** :

الهو : ويقصد به العالم الباطن ، تستخفى فيه كل الرغبات المكبوتة والمنسية بفعل العقائد والقوانين والأعراف .
الأنا : مصدر كسب المعرفة والاتصال بالعالم الخارجي (ويقوم بالتفكير المنطقي) .

الأنا الأعلى : الوجه الأخلاقي والرقيب على سلوك **الإنسان** .

وبذلك تكون الطاقة التي تخرج من (**الهو**) متجهة إلى (**الأنا**) و (**الأنا الأعلى**) بواسطة ميكانيزم التقمص فيكون نتيجة لذلك استخدام الطاقة بواسطة (**الأنا**) و (**الأنا الأعلى**) لتحقيق هدف **الهو** .

استخدام الأساليب التجريبية التي طبقها على مرضاه ، ثم غنم نظريته هذه على أعقق المعرفة الإنسانية في ميدان الإبداع والتي نالت إعجاب النقاد النفسانيين فيما بعد .

إن تشعب الحديث عن نظريات فرويد ، والتفصيل في آرائه قد نبينا عن العرض المقصود ، وهو ما يقتضي منا تجنب الخوض فيها ، لأنها أقرب إلى اهتمام علماء النفس منها إلى الموضوع الذي نحن بصدد البحث فيه ، وليس من شك في أن استقصاء أهم ما جاء به فرويد ، واختزال مفهومه فيما له علاقة بالأثر الأدبي ، وتكثيف نظرياته في صفحات معدودة ، وعلى هذه المجالة ، قد لا يعطي الصورة الحقيقية لمهج فرويد في التحليل النفسي ، ومع ذلك سنحاول قصارى جهداً — هنا — وضع تصور معين وفق ما اتفق عليه جل الباحثين بعد استقراء وجهة نظر فرويد لمظاهر العملية الإبداعية .

يولي فرويد اهتمامه إلى مسألة اللاوعي حيث يتم التعرف — من خلال ذلك — على المعالم الأساسية التي توحد المبدع بصنيعة على المصدر الحقيقي للخلق الفني ، وهو ما جاء به عن طريق تفسيره الأحلام كما تبينه دراسته عن أوديب التي أبدت كثيراً من التأويلات فيما تشبه التجارب من أن « كل حلم سيبدو بعد التحليل الكامل تحقيقاً لرغبة »^(٦٧) ، وذلك بعد شعورنا بارتواء هذه الرغبة عن طريق النوم ، أو ما تحفته من أثر ، وهو ما يعطي الصورة الخفية لذلك المجهول الضائع وفق ما تبليه الحدود التأويلية للأحلام ، وما تسمح له باكتشاف ما هو خفي داخل دينامية النص الناتج عن اللاوعي الذي

٧. رولان دالبير : طريقة التحليل النفسي والمقيدة الفرويدية /

تر : حافظ الجعالي . م . ع . د . و . الشرط : ٢ ١٩٨٤ ص ٥٥

«يجسد تحقيق أمنية مستحيلة في الواقع»^(٨) ولكن ما الذي يجعل هذه المستحيلات قابلة للمنطق الواقعي، أو بمعنى آخر كيف تكون هذه الأحلام التخييلية في مضمونها الباطني التهميني أقرب إلى الصورة الخفية التي يتوخاها الواقع بترجمة الحلم إلى الممكن وصياغته في أسطورة الأثر من صورة اللاوعي في هيوماته، وتمثله في شكل جديد باقترابه من الواقع في صورة أنتاج واع؟ هذا ما حاول فرويد الإجابة عنه بتمييزه الفاصل بين الواقع والخيال، إلا أن ذلك - على حسب رأيه - «لا يمر عبر حدود علم النفس الكلاسيكي الذي يشير أن الحلم هو من صنع الخيال» ولا يمكن بأي حال أن يوصف بالواقع. ي طرح فرويد إذن الأحلام الواقعية - الأحلام التي يعيشها الإنسان في الواقع - من جهة، والأحلام المتخيلة من جهة ثانية. إن الأحلام الواقعية تبدو وكأنها لا تعرف مكبحاً أو قوانين، فكيف بالحري بالنسبة للأحلام المتخيلة حيث يبدو أنتاجها متحرراً من أي قيد^(٩)، فتبين له أن هذه الأحلام المتخيلة لا تختلف عن الأحلام الواقعية في منطق تأويلات كل منهما وتقريبها بفعل الأثر إلى ذهنية المرء.

إن إدراك الناتج الفني عند فرويد تجسده مواصفات التحليل النفسي عبر استكناه الذات المبدعة بما يحيط بها من عمليات نفسية، وما يترسب في داخلها من رغبات تتوافق مع شعور المرء، وما يحول

(٨) د. أوسبورن : الماركسية والتحليل النفسي / تر : د. سعاد الشرقاوي، دار المعارف، ط ٢، ١٩٨٠، ص ٤٢

(٩) جان لوي بودري : فرويد والابداع الأدبي / تر : مورييس أبو

ناصر (مجلة الفكر العربي المعاصر) ع ٢٣ - ١٩٨٢، ١٩٠٣، ص

في خاطره عن طريق ربط انفعالاته بهيوماته فينتج عن هذه العلاقة التناقضة بين «الوعي واللاوعي» تجسيد فعل الأثر باقترابه، وتحديد موقعه إلى خارج الذات.

إن هذه النظرة في مفهوم فرويد لعملية الإبداع التي ترتبط بين الأثر ومبدعه، هي نتيجة للحتمية التي توصل إليها من أن هذا الأثر هو مظهر من مظاهر الهذيان الناتج عن العصائين الخلاقين المبدعين، وهي النظرة التي ساقته إلى الاهتمام بها، لأنها نابعة أساساً من العصاب الذي يشكل مجموعة من الأعراض المرضية، والذي يتجلى بشكل واضح في أعمال الفنانين، متحدرة من لا وعي كل منهم في شكل رمزي. وعلى الرغم من أن هذه الأعراض هي سنة عامة بين كل الناس، إلا أنها متفاوتة في أعراضها للتشكيل الفني، وقد علق فرويد على ذلك بقوله: «فكل منا بطرقه الخاصة، وتنطبق النتائج يثبت أنه يعمل باخلاص. إن سيرنا يكمن في معاناة واعية للعمليات النفسية المرضية عند الآخر، بغية اكتشافها، وإصدار القوانين المتعلقة بها، أما القاص فيعمل بشكل مغاير، فهو يركز انتباهه على لا وعي روحه، ويعبر أذناً صاغية لكل مضمراته، معطياً إياها التعبير الفني بدل أن يكتبها بالنقد الواعي»^(١٠).

إن تصور الفنان على هذا الشكل، وتصنيفه في خانة العصائين كما يزعم فرويد، يقتضي منا فصله عن المجتمع الذي يعيش فيه بل عن واقعه، وتزوجه إلى عالم الخيال، وهو تصور يبدو سهلاً منذ النوهة الأولى، غير أن مفهوم الواقع عند فرويد قد يصل إلى اللاوعي، على أن هذا الأخير قابل للتفسير بمنطق الواقع، باقترابه منه بفعل

(١٠) جان لوي بودري : فرويد والابداع الأدبي / الفكر العربي المعاصر،

الأثر الإبداعي ، وهو ما عبر عنه بقوله : « الفنان هو في الآن نفسه تطواني ، يقترب من العصاب ، فهو تحت وطأة مواقفته المحتاجة ، يود انتزاع الاحترام ، والنقوذ ، والفنى ، والمجد ، وحب النساء ، ولكن ليس لديه الامكانيات لتحقيق رغباته هذه ، لذلك ، وككل رجل غير راض عن وضعه يتحول عن الواقع ويركز انتباهه ، وعزيمته الجنسية لا عن الرغبات التي اصطفتها حياته الخيالية ، الأمر الذي يقوده يقوده بسهولة إلى العصاب » (١١١) .

إن تحقيق الأثر مكافأة من نزوات اغرائية لغرائز جنسية هو من اهتمامات فرويد ، وشغله الشاغل ، من حيث كون هذه الغرائز تسيل في حياة المرء منذ صباه ، ثم تتطور تدريجياً بمراحل معينة ، يسهب فرويد في تحليله لها ، ليصل بنا إلى الأوليات النفسية التي تربط الأثر الفني بالغرائز الجنسية بدوافع لاواعية ترسبت في لاشعور المرء - منذ صباه - في مهد حياته التي استقاها من ليوناردو دافنشي و أوديب ، ثم هاملت الذي أعطى له المفاتيح الأساسية لمعنى حقيقة الكتب - في نظره - وانتشاره في مجتمعا .

من هذه الشخصيات الفنية طعم فرويد نظرياته بدلالات شبيهة ، كبتت بمرور الزمن ، فكان منبع الأثر الفني - فيما بعد - نتيجة هذه المكتوبات في اللاشعور الشخصي الذي تحركه الميول الجنسية التي « تسهم بقسط لا يستهان به في ابداعات الفعل البشري في ميادين الثقافة والفن والحياة الاجتماعية ... وتحتل الميول الجنسية بين جملة القوى الغريزية المكبوح جماحها على هذا النحو مكانة بارزة ... وكل فرد يسهم في البناء الثقافي يكون عرضة لأن تنبذ غرائزه

(١١١) المرجع السابق ص ١٢٢

الجنسية على هذا الكبت .» (١١٢) لأن الغرائز الجنسية هي العماد الأساسي في تحريك الظواهر النفسية ، كما أن هذه الطبيعة الغريزية الجنسية تحاول جاهدة أن تسيطر على جزء أكبر من اللاشعور .

ولعل هذه النظرة تستكشف لنا تذوق فرويد للأدب ، بل لمرواح الأديبة التي عرفتها الانسانية ، والتي استقى منها رؤيته النفسية ، ومذهبه في التحليل النفسي ، بصورة عامة ، القائم على دراسة شخصية الفنان من الداخل ، وما تجول لها من أمور فطرية كاسنة تحت الشعور بكل ما يحيط بها من غرائز ونزوات بدءاً من مراحل الطفولة ، وانعكاس ذلك على عمله الفني بشكل يبدو فيه هذا الأثر نابهاً من اللاشعور الشخصي ، في حين تجاهل فرويد ما كان ينبغي أن يتساءل عنه حول الطرق المؤدية إلى افراز هذا النتاج ، وبهذه المراحل أو تلك ، أو تعاطي هذا الأثر دون ذلك من ابداعات الخلق الفني .

وبذلك يكون فرويد في بحوثه مخالفاً المنهج الذي خطه لنفسه ، من تضمين فرضيات قائمة على التجريب المنصب على التحليل الواعي الذي يتعلق بأصل الفرضية التي بنى عليها تصوره ، فانتقل عامداً - لصعوبة التحقيق - من المنهج التجريبي إلى المنهج التبريري ، معتمداً في منهجه على وثائق لتحديد معالم دراسته ، وبخاصة تلك التي أقامها على شخصية دافينشي موعلاً في العوادل المكتوبة لسلوك هذه الشخصية التي حددت مسار بحثه « بحيث نستطيع القول : إن فرويد لم يكن ليعجز عن العثور على وثائق أخرى لو أنه لم يجد هذه

(١١٢) فرويد : مدخل إلى التحليل النفسي . / تر : جورج طرابيسكي ،

دار الطليقة ، ط ١ ، ١٩٨٠ ، ص ١٧

الوثائق التي درسها ، بل ولم يكن ليحجز عن التأدي منها إلى نفس
الناسخ التي تآدى إليها في بحثه الحاضر» (١٣) .

الشعور بالذنية عند آدلر :

اهتم آدلر في دراساته النفسية بالمواقف الفردية التي تسمى
إلى تحديد خصائص السيكولوجية الفردية من خلال السلوك
الاجتماعي الذي من شأنه أن يبين طرائق النشاط النفسي الناتجة عن
هذا السلوك ، « وخلافاً ليونج الذي توجه إلى طبيعة اللاشعور
الرمزية في نقده للأسس النظرية لتحليل النفسي الكلاسيكي ، اتجه
آدلر إلى « الشعور بالنقص » الذاتي للكائن البشري ، وما يدعى
بالآليات التعويض أو التعويض الأعلى » (١٤) ، بفعل التأثيرات
المباشرة لا يدركه المرء من نقص أو قصور نفسي أو فيسيولوجي ،
وبذلك يصبح التعويض عند آدلر قوة وهاجة لتحريك مشاعر الفنان ،
وعاملاً فعالاً لنشاطه الإبداعي الناتج عن مبدأ قانون التعويض النفسي
الذي يقابل مكان الرغبات الجنسية عند فرويد .

يبدو أن الفنان في نظر آدلر يخضع للنزوع اللاشعوري من حيث
كبره قوة دافعة لرغباته الطموحة إلى مبدأ ارادة التفوق في محاولة
إنهاء الذات وتأكيد الوجود .

(١٢) د. مصطفى سيوف : الأسس النفسية للإبداع الفني (في الشعر

خاصة) ، دار المعارف ط ٣ ، ١٩٧٠ ، ص ٨٠ .

(١٤) فاليري ليبين : مذهب التحليل النفسي وفلسفة الفرويدية
الجديدة : دار الفارابي ، ط ١ ، ١٩٨١ ، ص ١١٤ .

الاستقاط عند يونج :

إذا كان اللاشعور الشخصي المكتبت ، الأساس لتحريك دينامية
فعل الأثر الفني - كما مر بنا عند فرويد - فإن اللاشعور الجمعي
يأصل هذا الفعل ذو صفتين ، أحدهما ما نادى به فرويد فأقره يونج ،
في حين اختلف معه في الشق الثاني الذي حدده يونج لنظريته ، فأعطاه
مفهوم اللاشعور الجمعي في تحريك قرائن الانسان ، المشحونة بالطابع
الرمزي لهذا الموروث البدائي ، وحجته في ذلك أن مظاهر هذا
اللاشعور الجمعي مترسب في أحلام البشر ، وعند الذهانيين . وما
دام الفنان يمثل أحد شريحة هذين القطبين بوصفه يقسم جميع
مكتسبات الوجود الفردي والجمعي بتأثير اللاشعور ، - ما دام الأمر
كذلك - فإنه « يعد موجوداً أنسي ، وانساقاً أرفع لأنه يمثل الانسان
الجمعي الذي يحصل لاشعور البشرية ، وبشكل الحياة النفسية
الانسانية » (١٥) . ونتجاً لذلك فهو يصنع بين ثنائية تكوينية نفسية
الفرد بوجوده مع من يعاشره ، يتبصر عنهم في كونه يمثل ظاهرة إبداعية
لما يملكه من مقدرة فنية تجعله لاستكشاف ما ترسب في أعماق
إنشورية من تراكمات نفسية انطوت بفعل مرور الزمن في ذاكرة
النسيان ، قد تمتد إلى ما قبل الانسان ، حيث الوجود الحيواني ، وأن
ما يصدر في الحياة الاجتماعية اليوم ، هو انعكاس لهذه المكونات ،
سواء أكان ذلك في أحلام الأفراد أم عند الذهانيين أم عند الفنانين
الذين يملكون القدرة على اظهار هذه الرواسب الموروثة من وجهة
نظرهم كمظاهر رمزية يعبرون عنها دون وعي منهم بوصفهم أداة تعبت
ضغط قوة اللاشعور الجمعي ، « ونتجاً لذلك فإن عمل الفنان لا بد
من أن يشبع الحاجة الروحية للمجتمع الذي يعيش في كنفه ، بمعنى أنه

(١٥) د. زكريا إبراهيم : مشكلة الفن ، دار الطباعة الحديثة ص ١٩٢ .

لا بد من أن يظلم بهمة إعادة التوازن النفسي إلى الحقبة التاريخية التي ينسب إليها ، وسواء أشعر الفنان بذلك أم لم يشعر ، فإن عبلة الفني لا بد من أن يعني في نظره شيئاً أكثر مما تعنيه حياته الشخصية ، أو مصيره الفردي ، لأنه هو نفسه ليس سوى مجرد أداة في يد عمله الفني» (١٦) .

وبذلك تكون نظرية النماذج الأولى في ترسيب اللاشعور الجمعي مخالفة لنظرية التحليل النفسي الفرويدي ، التي اعتنقت مفهوماً قائماً على تحديد شخصية الفنان بمحاولة استكشاف معاناته كشخص أولاً . عاكساً بعد ذلك إبداعه الفني ، في حين يرى يونج : « أن كل شخص مبدع فهو شفع ، أو تركيب من مؤهلات متناقضة ، انه من جهة كائن بشري وله حياته الخاصة ، وهو من جهة ثانية غير شخصي بل سياق إبداع » (١٧) . يمكن تحليل شخصيته انطلاقاً من الأثر الذي أبدعه من حيث كونه يمثل مضامين رمزية ضاربة في القدم ، تتوارث إليها عن طريق الأسلاف من الحياة الأولى للإنسان ، المتكونة من غرائز بدائية ترسبت في الذئبة جيلاً بعد جيل ، والتي تشكل عناصر قسمة أطلق عليها يونج باسم النماذج الأولى الأصلية بوصفها تفرقاً طبيعياً للتفكير البدائي ، وقد عبر عنها بقوله : « إن النسط الأولى صيغة رمزية ، تلعب وتلطفها حيناً لا توجد مفاهيم شعورية ، أو حيث تكون متعددة لأسباب داخلية أو خارجية » (١٨) . فنجذب إليها بأفكارنا

(١٦) المصدر نفسه : ص ١٩٤

(١٧) يونج : علم النفس التحليلي / تر : نجاد خياطة ، دار الحوار ط ١

١٩٨٥ ص ٢٠٩

(١٨) فاليري ليبين : مذهب التحليل النفسي والفلسفة الفرويدية

الجديدة ص ٩٢

المكتسبة والمتحدرة إليها في شكل رموز أكثر عبثاً لتقسمة الإنسان في ماضيه الخفي ، والفنان وحده هو الذي يستطيع اظهار هذه الآثار الخفية وتقريبها منا لأنه في رأي يونج : « ينسجم بكونه إنساناً بالمعنى الاسمى للكلمة ، انه : انسان جيني حامل لبواء الروح الفاعلة اللاشعورية للإنسان » (١٩) . كما انه القادر على تعجيلات اللاشعور انجمي واستكشاف خباياه . يسير أنوار الماضي واستنطاقه ، فينبغي عن هذا الغرض في التجربة الانسانية الماضية اسقاطات ابداعية في قالب فني بدافع ما يحرك مشاعره . قد يكون في ذلك دون اختيار منه ، فكان هذا الخلق الفني أو ذلك بعد معاناة في التفكير ، لهذا السبب فمن الطبيعي على الإطلاق أن يعرف الشاعر من معين المصدر المتولوجي كي يتكرر تعبيراً بنسجم ومعاناته « (٢٠) التي تعود بنا إلى استنطاق الماضي والاستفادة منه بخلاصة ما توصل إليه ذهنه الواعي يربط الصلة الفكرية بين الحاضر والمجهول بعمله الخلاق الذي « يرتبط بالفكر الرمزي لا بالفكر المنطقي ... ذلك لأن الرمزية والعاطفة تهتدان السبيل لفهم الجمال أكثر مما تهتد به النزعة المنطقية » (٢١) ، غير أن هذه الرمزية المعرفية التكاملة في عالمنا الداخلي لن تجد من يشق عنها الشعاع الذي تصل منه إلى العالم الخارجي ، أو الوعي الذاتي ، الا ذلك الفنان الذي هو مصدر الخلق الفني

١٩٩١ ينظر : ويليام رايش ، وآخرون : الانسان والحضارة والتحليل النفسي من ٤٠ ، و : يونج : علم النفس التحليلي ص ٢٠٩

(٢٠) ويليام رايش ، وآخرون : الانسان والحضارة والتحليل النفسي /

تر : انطوان شاهين مطبعة وزارة الثقافة ، دمشق ١٩٧٥ ص ٢٨

(٢١) رولان داليري : طريقة التحليل النفسي والعقيدة الفرويدية

ص ٣٩١

« الذي يترعرع من أعماق اللاوعي » (٢٢) بأثره الوهاج في الواعية البشرية .

وهكذا ، يبدو أن الأعمال العظيمة تنشأ من مصدر فيثولوجي ، يتميز بها المبدع الأصل ، لأنه الوحيد الذي يستطيع تجسيد الرموز في صورة أقرب إلى الوضوح من الشعور عن طريق الإسقاط بواسطة عملية الإدراك اللاشعوري التي يطلق عليها يونج : الحدس الذي يعد قوة فطرية في حياة الفنان . وقد شاركه فيما بعد حول ظاهرة الحدس عدد من الفلاسفة ، وعلماء النفس ، كان أوسعهم قدرة على استيعاب هذا الموضوع هو : برغسون .

الحدس عند برغسون :

جاء في تصور برغسون لمفهوم الحدس : أنه الطريق الأنسب لنهضي من خلاله يمكننا الوصول إلى الحقيقة ، بتضمينه معنى الخلق الإنساني في تطابقه مع الافعال ، لأنه مصدر أفكارنا وإدراكنا له ، على أنه صورة مماثلة بقرينة معنوية عن طريق الحدس والتخمين ، لأن الفن في نظر برغسون : « هو ضرب من الإبطاء الذي يحدد حواسنا » ويخدر قواها الفعالة ، حتى يجعلها تتناغم مع إيقاع العاطفة الخاصة التي يعبر عنها الفنان » (٢٣) بسرعة بديهية ، وخلاصة فكره الاستنتاجي ،

(٢٢) ويليام رايش ، وآخرون : الإنسان والحضارة والتحليل النفسي

ص ٤٧

(٢٣) يرى أصحاب المذهب أن ذلك يشافى مع عقلية القياس العقلي في كونه طريقة الوصول إلى الحقيقة .

(٢٤) د. زكريا إبراهيم : مشكلة الفن

الذي باستطاعته استكشاف ما يختلج في نفوسنا ، وما يجول فيها بطريقة تلقائية وفجائية عن طريق الانفعال الذي يعد مصدر الإبداع ،

إن الهوة بين هذه الهزة العاطفية المعبرة عن الانفعال وبين الإبداع اكفل بتوسطها إدراك « حدسي » يستكشف لنا جوهر الحقائق باعتبار ذلك قدرة فطرية تتجلى في رؤى المبدع .

وليس من شك في أن ما جاء به برغسون حول مفهوم الحدس قد تعرض لانتقادات جمة . ليس المجال للإفاضة فيها . لما في هذه النظرية من تصور في مجالات شتى تتعلق بتفسير مراحل عملية الإبداع بوجه عام ، على أن الفكر المبدع في ظهيرة قائم على الملاحظات الاستبطانية « ذلك أن الحدس البرغسوني لا يقيم أي وزن لصاله الفنان بالتراث الفني ... كذلك يلغي الصلة بين الفنان وواقعه الاجتماعي » (٢٤) .

إن حدس برغسون صورة مبيرة لواقع الفنان الذي يدركه الوجدان في مثله للعالم الباطني ، فتشكل قدرة الفنان على الإبداع بسبل قوته الحدسية « ويمكن عندئذ أن نسمي الحدس الذي يهدي سلوكنا اليومي نوعاً من البصيرة أو غيبليات الاستدلال السريعة المجملة اللاشعورية ، ففي هذه الحالة تكون البصيرة ، أو الحدس ، ضرباً من الاستدلال العقلي لا ضربة له » (٢٥) .

وهكذا نجد الحدس البرغسوني قد سيطر على الفكر الاتسالي

(٢٤) د. مصطفى سويف : الأسس النفسية للإبداع الفني في النسم

خاصة ص ٢١١ ، ٢١٢

(٢٥) جوزيف جاسترو : التفكير الشديد / بر : نظمي لوقا - مطبعة

السعادة مصر ط ١ ، ١٩٥٧ ص ١١١

— في حينه — من حيث كونه يقتضي على المبدع ادراكه من نفسه الداخلي — في نشاطه الوجداني — لعملية الخلق الفني الذي يعينه على تمثيل الصور والمشاعر ، إلى جانب بعض الأنباط الأخرى المكونة للذات المبدعة للفنان* التي لها القدرة على تشخيص ما يحول في داخله — من تحريك رواسب اللاشعور — خارج مشاعره ، وتعيشه نحن في أعماقنا ونصوب إليه ، إذا وجدت متنفساً لاكتفاء يدخل في قالب الفن الرفيع حتى يكون في سعة رضا المتلقي ، فإذا تمكن الفنان من ذلك قد أتج لنا أمراً فنياً رفيعاً .

محاولات أخرى :

إن من يتبحر الدراسات النفسية للأدب يجدها متعددة ، بتعدد المناهج وذلك بعد انتشار نظريات فرويد الذي كانت له القوة الأساسية في توجيه الدراسات النفسية صوب الأثر الفني الخلاق ، لذلك كان التلامذة « ومعارضيه » مثلما كان للفنانين أن يهتموا بهذا العقل من الدراسات لاستكشاف الصراع الداخلي للفنان ، كفعل تابع للعالم النفسية في نطاق ما يشعر به ، من خلال تعرضها لدينامية الابداع ، فليجأ أكثر من الدارسين الذين لهم صلة بعلم النفس ، والمحللين النفسيين إلى العالم الداخلي للفنان ، والرغبة المكيونة التي يعبر عنها ، كما حاول كثير منهم التعقب في هذا الأثر الأدبي الذي يرجى منه أن يفسر سلوك صاحبه من خلال التعرض للسيرة الذاتية .

وبعد هذا العرض الوجيز لأهم النظريات النفسية المفسرة للظاهرة الإبداعية ، نحاول أن نتعرض لبعض النظريات الأخرى ، المتسمة لما

(هـ) ومن عند يونج : الحدس ، الانحساس الوجداني ، الانحساس الجمالي ، التفكير .

هو بنا ، معتمدين في ذلك على ما جاء به الدكتور مصطفى سوييف* دون مناقشة النتائج التي انتهت إليها هذه الدراسة .

أول محاولة يعرضها علينا الدكتور مصطفى سوييف* هي محاولة دي لاكروا الذي اعتبر الفن هو التحقيق العيني المتكامل للروح في إمكانياتها الخاصة للأدراك والفعل ، وقد استدل على هذا بتزديد قول بودلير في كون الفن الخالص تعويذة إيجابية تضم الذات والموضوع في وقت معاً ، تضم العالم الذي يكتبه الفنان ، وفي رأيه أن عملية الابداع تخضع لمراحل أربع :

أ — الابداع المفاجيء ، أو الالهام .

ب — الابداع البطيء .

ج — الابداع اليقظ ، الشعوري .

د — الابداع الخاضع لحكم العادة .

أما محاولة ريندلي التي يعرضها علينا مصطفى سوييف* فاقترحت تلجأ في تحليل العملية الإبداعية إلى التعليل بالتداعي ، وذلك حين يضع الشاعر — مثلاً — لفظاً ، فيقوم التداعي بفعله ، وهنا يرد إلى ذهنه لفظ آخر على أساس التلازم أو التشابه أو التضاد ، وتعليل في ذلك أنه يرجع إلى إحساس الشاعر بأن هذا اللفظ لن يساير الفاقية ، وبإثارة أخرى أنه يرجع إلى حكم الذوق السليم .

بعد ذلك نتعرض لمحاولة يني ، وفي هذه المحاولة اهتم الباحث بالفنان ليقدّم لنا بصورة واضحة القسّمات التي حدّ يعيد تشهدها فيها

(هـ) ينظر د. مصطفى سوييف : الأسس النفسية للإبداع الفني ، في الشعر خاصة ، ص ٩٠ ، وما بعدها .

الفنان وهو سائر من عملية الإبداع ، واستعان على ذلك بالاستمرار الشخصي ، وقد اشترط بيني لنجاح هذه العملية : ألا يعرف الأديب المسير شيئاً عن مهمته حتى لا تتدخل في الموقف عوامل غريبة عنه تزيد تعقيداً وتجعل الخطأ ميسوراً ، وذلك بقصد التعرف إلى دقائق عملية الإبداع من ناحيتين :

أولاهما : حركات الفنان فيما يتعلق بفته (الخاصة بأوقات الكتابة) .

ثانيها : الشروط أو الظروف الذهنية التي تحيط بمقدم الأفكار ، ذلك أن الأديب لكي يجد العبارة التي سيكتبها يحاول أن يلفظها ، ويكفي بالطبع أن يلفظها لفظاً باطنياً ، على أن تكتسي الأفكار ثوب الألفاظ (٢٦) .

لقد كانت الدراسات النفسية في بداية القرن العشرين حافلة بالتطرق إلى موضوع الإبداع بجميع أشكاله الفنية ، ولا بد لنا لكي نكتل الصورة في أذهاننا من التعرض إلى مراحل تطور العملية الإبداعية في نظر الدراسات النفسية المعاصرة ، وذلك من خلال سعيها للدور إلى ربط الصلة بينها وبين نظريات المدارس السابقة التي وصلت إلى تنازع فكرة الظاهرة الإبداعية مع المرض العقلي ، أو الصراعات النفسية ، في محاولة تفسير منابع هذه الظاهرة من خلال التجربة الاتصالية ودوافع سلوك الفنان اللاشعورية لفهم طبيعة الإنسان الداخلية القائمة على فكرة الصراع مع الوجود ، لأن أحوال الفنانين في نظر الدراسات النفسية الحديثة تشير إلى حقيقة واقعة : مؤداها : أن الإبداع الفني ينشأ بوجود صراع لا يمكن حله حلاً مباشراً فيما

١٢٦ المرجع السابق : ص ١٠٠ ، ١٠١ .

- ٧٦ -

نسى بعالم الواقع العقلي ، ويمكننا أن نقول ببساطة أن الاتصالات تكون عند الجذور من الإبداع الفني . وعلى هذا الأساس يجب تصحيح القول الشائع أن هذا الشخص كثير الاتصالات لأنه فنان ، إذ يبدل إلى قولنا أنه فنان لأنه كثير الاتصالات ، أو بعبارة أخرى لأن حياته زاخرة بصروب من الصراع لا يحسن التغلب عليها ، إلا في ميدان التعبير الفني . والواقع أن الإبداع بمعناه الدقيق يقوم على حياة ملؤها مشكلات تثير القلق والاضطراب . وفي هذا الشأن يقول بودان : « إن الأثر الفني هو ، عند الخالق والمتأمل ، إفراغ طاقة عاطفية تجمعت بإفراط على بعض الميول بسبب كتبها ، وبسبب استحالة إفراغها . ومن هنا نفهم إلى أي حد يمكن أن يكون الفن تخليلاً » (٢٧) .

إن ظاهرة الاتصال في نظر التحليل النفسي للأدب تقوم على أساس تفسير الفن تفسيراً استبطانياً - من خلال التعامل مع التأمل الذاتي - من حيث كونه يمثل حدثاً ما لرغبة مكتوبة لا تتحرك إلا بفعل تهيج الاتصال وإثارة المشاعر ، فينعكس ذلك على أعمال الفنان ، وفي هذا الشأن يقول أحد علماء النفس* أن الطبيعة الباطنة للاتصال تنقل على ما هي عليه سواء أضفى عليها الفنان صبغة موضوعية أم لا ، « ويعترف دو كاس بوضوح ، في ناحية معينة ، بأن تعامل الفنان مع الوسيط قد يدل أفعاله . وهو يشير إلى أن الاتصال المتجسد في

(٢٧) ينظر ، تاجر حسن جاسم : البحث النفسي في إبداع الشعر (سلسلة الموسوعة الصغيرة) دار الشؤون الثقافية العامة ،

بغداد ص ٦٠ - ٦١

(*) دو كاس .

- ٧٧ -

العمل ليس هو الذي يفضى به الفنان عادة عند بداية العملية الخلاقية ، بل إن الحالة المتأدة هي ألا يتولد في الفنان ذلك الشعور الذي يجسده العمل الفني آخر الأمر إلا تدريجاً ، ولا يبق نوه غيبية التعبير الموضوعي عنه إلا بقليل » (٢٨) ، وبذلك تكون قدرة المبدع خاضعة لقياس الحالة الانفعالية التي يشعر بها ، غير أن هذا الخضوع لا يمكن أن يعبر تعبيراً حرفياً لما يصدر منه من فعل فني ، وكل ما في الأمر أن ظاهرة الانفعال هذه تعد عاملاً مساهماً لافزان الخلق الفني ، وذلك لأن ما يشعر به الفنان « لا يمكن أن يفرد تماماً طابعه على الموضوع ، إذ أن العمل لا يمكن أن يكون مجرد نسخة من الانفعال السابق ، إنه ليس المرأة التي تقتصر على أن تمكن ما يوضع أمامها ، بل هو ينقل كلما يعبر عنه ويصطبغ بصيغة فردية ، وعلى ذلك فإن النظرية القائلة : أن الفن تعبير عن الانفعال لا يمكن أن تقبل على إطلاقها » (٢٩) .

* * *

(٢٨) جبروم سطلينز : النقد الفني - دراسة جمالية وفلسفية /
تر : فؤاد زكريا م . ع . د . ن . بيروت ط ٢ : ١٩٨١ س ٢٥٠

١٢٥١

(٢٩) المرجع السابق ص ٢٥٢

- ٧٨ -

الفصل الثالث

الابداع الشعري في النقد العربي « عند علماء النفس »

- النظرة التكاملية في علم النفس العام
- الاتجاه التجريبي
- الإبداع والشخصية
- الاستنتاجات

تعددت الدراسات السيكولوجية - خلال هذه الفترة - حول طبيعة الخلق الفني والعملية الابداعية ، وما يترتب عن ذلك من سمات ومقومات ، وإذا كانت الدراسات قد بدأت تنحو منحى منهجياً في تصوير الظاهرة الابداعية منذ بداية عصر النهضة في الفكر الانساني ، فإنها لم تظهر في مجال الدراسات العربية بالطابع العلمي إلا في أواخر القرن العشرين تحت رعاية الطلبة الوافدين الى الخارج في بعثات دراسية ، وبخاصة من أوفد منهم للتخصص في مجالات علم النفس ، وكان أولهم الدكتور يوسف مراد الذي أوفد سنة ١٩٢١ الى فرنسا حصل فيها على شهادة الدكتوراه ، ثم توالى البعثات فيما بعد من أجل تحسين أوجه النشاط العلمي في هذا الميدان .

لقد استطاع الباحثون العرب أن يستفيدوا من الدراسات الغربية في مجال القدرات الابداعية . فأفاضوا في بيان ما يمكن أن يؤدي إلى الابداع الأصل في مختلف الميادين ذات الارتباط بالحالات الداخلية للفتان التي يثيرها عالمه الخارجي .

ويحتوي هذا الفصل على - أهم - آراء هؤلاء الباحثين الذين ندرجهم تباعاً بحسب المراحل التي مروا بها ، وهي آراء معتمدة من الدراسات السابقة وبخاصة الدراسة القيمة التي قام بها الدكتور مصطفى سوييف - كما سيتضح ذلك في حينه - . أما الشق الأخير من هذا الفصل فهو جهد قائم على الاستنتاج من كل ما جاء في الدراسات السابقة ، والذي لا ندعي له كل الصواب أو العصمة .

النظرة التكاملية في علم النفس العام :

تتميز نظرة الدكتور يوسف مراد حول طبيعة الابداع في اثبتت تعدد من بين الدراسات الأولى التي حققت سبق التصوري في ميدان البحث العلمي ، وذلك ارجاعاً إلى خطا خطوات ثابتة ، استملت فيما بعد من قبل نقادنا في مجال الدراسات الأدبية ، ليكون الأدب العربي وعلم النفس الحديث شكلين متحدين ، بوصفهما يلتقيان في ميدان واحد مشترك هو استكشاف ملكة المعرفة الانسانية ، باستكناه العالم الداخلي للذات المبدعة ، وما دار فيها من صور تعبر عن تجاربنا في الحياة التي يستوعبها الفنان ، ثم يسورها ويعيد تشكيلها من مستواها البسيط العادي إلى أزرق قدر ، فتكون ثمة ردة فعل مما يسترعا ، وخفي من حقائق لا نغيرها أي اهتمام ، إلى أن يأتي الفنان فيستقي ما تتصوره عادية ليشكل به أعيالا خالدة من خلال الأثر الذي خلفه لنا في قالب رفيع باستخدامه الرمز الفني الذي يجسد معنى تصوراتنا .

وتأتي دراسة الدكتور يوسف مراد في وقت راجت فيه هذه المفاهيم لتستسلم للنظريات العلمية التي كانت تزخر بها الجامعات العربية وتدرّسها في مناهجها . وقد أوفد في بعثة علمية^(١) إلى فرنسا حيث تشبع فيها من هذه النظريات ، فتكون لنفسه وجهات نظر في

(١) أوفد إلى فرنسا سنة ١٩٣١ حصل في أثناء إقامته بها على شهادة عليا في علم النفس ، ودكتوراة الدولة بمرتبة الشرف الأولى في موضوع : بزوغ الذكاء ، دراسة في علم النفس التكويني المقارن ، وتكملة لهذا البحث . بموضوع خصصه له : علم القراءة عند العرب ، وكتاب القراءة لفنح الدين الرازي .

ميدان البحث السيكولوجي ، كان منها - لاحقاً - ما يفيدنا هنا في بحثنا ، هو تعرضه لطبيعة الابداع الفني .

لقد أوضح لنا الدكتور يوسف مراد في تعريفه للابداع بأنه : « ايجاد شيء ، ولكن لا على مثال »^(٢) ، وهو بذلك انما يتعرض لهذه الماهرة على أنها قدرة أو موهبة تنطبق على العلوم التجريبية كما تنطبق على الفنون دون التعرض - سواء في هذه أم تلك - إلى صاحب الأثر ، ويرجع ذلك إلى أنه كان أول من حاول أن يعيد لطريات علم النفس في الدراسات العربية ، فكان من شأنه التركيز على الموضوعات وتقريبها منا في صورة مختصرة .

ومهما يكن من أمر فإن طبيعة الابداع في نظره تستند مادتها من العالم الخارجي ومن الذكريات ، وأنه ليس مجرد محاكاة لشيء موجود أو إعادة بناءه ، وإن تكن المحاكاة لا تخلق أبداً من عنصر الابداع ، بل هو الكشف عن علاقات ومتعلقات ووظائف جديدة ، ثم ابداع الصيغة الصالحة لتجسيم هذه العلاقات والمتعلقات ، ولا يبرز هذه الوظائف^(٣) .

إن طبيعة الأدب في نظر الدكتور يوسف مراد هي تجديد الحياة باستكشاف ما هو خفي بالتأمل الموضوعي في طبيعة الحياة التي نلادنا بقسوتها ، وإعادة خلق هذه الحياة من جديد بما توفره لنا مادة الابداع لبعث الانعاش والتجديد ، قصد التخفيف من وطأة الأحداث والتوترات النفسية ، وقد كانت الطبيعة كما دعا إلى ذلك

(١) د . يوسف مراد : مبادئ علم النفس العام - دار المعارف ط ٥ ، ١٩٦٦ ص ٢٦٧

(٢) المرجع السابق : ص ٢٦٧

هي : « منبع المبتدعات كلها » (٢٤) ، لأنها تكون على إطلاق تصوراتنا التابعة من العالم الخارجي ومن ذكرنا . وهو بذلك يرسم معالم تحركات الفنان الابداعية في قالب العالم الخارجي له ، وكأن الطبيعة وحدها هي التي تسلي عليه ما يجول في خاطره ، فأفيا عن الحياة الباطنية الى أعماق الفنان المنغمسة في اللاوعي . أما أن تكون الطبيعة منبع المبتدعات ، وموطن الرغبة في التعبير عن النفس فذلك ما توضحه الدراسات من أن الانسان منذ نشوئه « ظهر فيه الدافع إلى التعبير عن نفسه فنياً ، فلم يقنع بأشكال الأشياء كما هي ، وراح ينجسها أو يقولها دونما براعة » (٢٥) .

من هذا نرى أن دافع المحاكاة في التعبير الفني عند الدكتور يوسف مراد ليس هو الفصل ، أو المبعث الوحيد لتفسير عملية الابداع ، وإنما هناك في نظره أهم عامل في الابداع هو الالهام (٢٦) ، وأن حالة الملهم شبيهة بحالة المتصوف الذي يهبط عليه الالهام وهو في حالة استسلام تام لما يعيش في سره من البوادي والواردات وما

(٢٤) ينظر نفسه : ص ٢٦٨

(٢٥) روي كلودن (وآخرون) : الأدب وضاعته ، جز ١ / جز ٢ ، ص ١٤٨
جز ١ ، منشورات مكتبة منيرة ، بيروت ١٩٦٢ ، ص ١٤٨
(٢٦) الالهام هو ما يظنه الكاتب عامة والشاعر خاصة رسالة تملأها قوة خارقة . انظر ، د. مجدي وهبة : معجم مصطلحات الأدب

ص ٢٥٣

وفي نظري الفلاسفة ، فإن يشرق على الانسان من غير واسطة ملكة وذلك بالوجه الخاص الذي للحق مع كل موجود . وهو أهم من الوحي (ينظر : د. جميل صليبا : المعجم الفلسفي ١/١٣١)

يفرض لقلبه من الخواطر والقواعد (٢٧) ، فهو مرة يعتقد بأن الابداع يقوم على المدركات الخارجية التي تكتسب دلالات جديدة في ذهن المبدع في حين يعتقد مرة أخرى بأن أهم عامل في الابداع هو الالهام الذي لا يعتبره شيئاً خارجياً يتلقاه المبدع كما يتلقى الهبة ، بل هو حدث خفي تابع من معين مجهول ، وهو أمر يدعونا إلى التحفظ فيما جاء به الدكتور يوسف مراد في اعتقاده بالالهام اعتقاداً مطلقاً ، لا لشيء إلا لأن هذا الحكم صادر من أحد أقطاب علم النفس العام في العالم العربي ، ولم يعط ما ثبت من وجهة نظره هذه بالأدلة ، لذلك ليس من السهل اعتبار ما جاء به في وقت غزت فيه النظريات النفسية فكر الانسانية قاطبة ، والتي حاولت أن تستعير ذلك بالفكرة الشائعة ، مما يعزى الشاعر من الهام ، وإرجاعها الى أعظم موهبة يمتلكها الشاعر ، وهي قدرته على الخيال والحدس التصوري .

لقد حاول أن يقتنعنا بالتعليل العلمي للالهام الذي يأتي بعد فترة التحضير المسبق نتيجة اتباع حاجات أخرى تتصل في التفكير على مدى سنوات من عمر الانسان ، فغضب مثلاً بقانون الجاذبية : ل : نيوتن الذي ارتسم في ذهنه بعد مدة طويلة ، كان قد استلهمه من ظواهر الطبيعة ، وهي دلائل شاحبة كما يبدو ، لم تعط التعليل الشافي لما يصدر من المبدع . فقي وسع الفن أن يستمد سببته من جذور الطبيعة ، وأن يحاول المبدع إيجاد قيم يعتدي بها في عمله ، قد تكون الطبيعة مثلاً ، غير أنه من الصعب التسليم بذلك في وقت ظل فيه المرء تواقفاً الى تسجيل عالمه الباطني بفضل علم النفس الذي يقودنا إلى العلال في تقصي الحقائق ، واعتماده على قرائن الحواس والانفعالات

(٢٧) يوسف مراد : مبادئ علم النفس العام ٢٦٩

(*) المرجع السابق : ٢٧١

التي تسعى البحث السيكولوجي من خلالها تأكيد مكانة اللاوعي في الشخصية (الإنسانية) وهو ما لم يسترغ انتباهه مما نؤكد له على أن « اللجوء إلى العقل الباطن أو إلى اللاشعور الذي يظل يعمل في الخفاء » وينظم الأمور حتى يأتي الإلهام ، فإنه ضرب من التعليل اللفظي ، إذ إن العمل الخفي الذي يقوم به اللاشعور أكثر خفاء وغيبوضاً من ظاهرة الإلهام » (٨) .

هذه - إذن - هي المفاهيم الأولية لوجهة نظر الدكتور يوسف مراد في عملية الخلق الفني ، والتي جاء بها في كتابه : مبادئ علم النفس العام . أما ما أقر به لاحقاً في أبحاث مستقلة نشرها في بعض المجلات ، من معايير أخرى بشأن توضيح هذه الظاهرة ، فإنها تكاد لا تزيد من أمر الأحكام الأولى شيئاً جوهرياً على العمل الفني المبتنى من قوانين مجردة تجسدت فيه صورتان متميزتان روح الإرادة ، وتقبل الإلهام الذي يضيء على الفنان الإيعاء والرؤيا والحساسية التلقائية ، بينما تكون صورة الفعل الإرادي واعية في استعمال المنهج والجهد العقلي والتوجيه الإرادي والقدرة على الاختيار والتنظيم والقضاء على أحد هذين الطرفين لحساب الآخر هو قضاء على العمل الفني » (٩) .

فعلى الرغم من مرور فترة زمنية في حياة الدكتور يوسف مراد على إصدار أحكامه الأولى ، إلا أنه ما زال من دعاة أنصار مصدر الغيبية في استلهام الفنون - فحاول في آخرات حياته - بإجراء بعض التعديلات على هذه الأحكام التي تزعم تحريك قوى الذات المبدعة ،

(٨) نفسة : ينظر هامش ص ٢٧ .

(٩) ينظر ، د . مراد وهبة : يوسف مراد والمذهب التكاملي في الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٤ ص ٢٦٨ .

وتستلهم مادتها من عالم المثل ، من عالم خفي ، غير العالم الحسي لهذه الذات ، على أن فهمة للإلهام أصبح فيما بعد مرهوناً بفهمه اللاشعور ، وأنه شديد الارتباط بمعنى اللاشعور ، إذ أن الاثنين يشتركان في صفة واحدة هي صفة الخفاء (١٠) .

إن فترة الأربعينات التي عاش في كنفها الدكتور يوسف مراد كانت النظرة العلمية فيها قد أوغلت في فكر الإنسانية ، وأنها كانت أكثر ارتباطاً بمنطق عالمنا الواقعي الذي توصل إلى حقيقة ربط العلة بالمعلول ، بيد أن الدكتور يوسف مراد ظل يتأصر من يؤكد استناده - في خلقه الفني - إلى الإلهام ، إلا أنه ما لبث أن فطن - فيما بعد - فاستعان بـ : اللاشعور كمقوم معين للإلهام الفجائي في تفتح الذهن ، ويبدو أنه استمدعونه - هذا باللاشعور في دفع ما يعتقد عن الإلهام من وصف لحظة الابداع عند فليكس كلاي P. KLAY الذي رأى « أننا نطلق كلمة الإلهام على لحظات الابداع الفجائية وهي لحظات تتأبنا مصحوبة بأزمات انفعالية ، وتبدو بعيدة عن العمليات العادية للعقل والاشعور ، بعيدة عن حكم الإرادة وسيطرتها ، تأتي غير متوقعة ومجيئها غير مرهون بدعائنا كالنوم والأحلام » (١١) .

إن النتائج الفني الناتج من فكرتي الإلهام واللاشعور هو صورة - كما جاء بها الدكتور يوسف مراد - لم تلت أفتارنا ، وتشدنا إليه ، لأنه لم يعط الصورة الواضحة للتفريق بينهما ، إلا من حيث أن كليهما يعمل على دفع الآخر باقراز العمل الفني ، لا شيء إلا لأحدهما

(١٠) نفسة : ص ٢٨٥ .

(١١) الأسس النفسية للإبداع الفني (في الشعر خاصة) ص ١٩٠ .

« يشتركان في صفة الخفاء » (١٢) ، وهو الفرنسي لا بلجيكي لتكون هذه الصفة عاملاً لاجابة غرائزنا ودوافعنا التي نلجأ الى الابداع ، هذا ما لم يحاول توضيحه الا في قوله : « ان جانباً كبيراً من مشكلة الالهام يدخل في نطاق مشكلة اللاشعور » (١٣) .

وهكذا ، نرى كيف أن الدكتور يوسف مراد لم يستند هنا تناول التفكير الابداعي في هذه الحقبة من الزمن ، ومن القدر الأكبر الذي خلفه الميدان العلمي للنظريات النفسية التي لم يستعن بها ، وبخاصة من نظريات التحليل النفسي التي عدتها قاصرة بقصور شاعرية فرويد حين قادته الى « الخلط بين القيمة الثمرية ، والتعبير عن الجنسية المكبوتة » (١٤) . وان تعبيره عن الفن مفيد لا يوحى إلا بإعطاء الصيغة المرضية ، وإقامته على عامل الأعراض العصائية ، وهو ما حدا به الى التفرع منها ، فلما منه أنها تحقيق وهي رغبات الفنان ، وهي نظرة تنقصها الدقة في الأحكام ، فضلاً عن خطأ تركيزه على نظريات التحليل النفسي التي يترجمها فرويد دون غيرها من النظريات النفسية الأخرى .

وهكذا ، تذهب مقدرة الدكتور يوسف مراد إلى ميدان الفهم القديم لطبيعة الفن « وتقلل من جهوده المعتبرة التي قدمها في مجال الدراسات السيكولوجية التي حاول الجمع فيها » من كل شيء « بطرف » ليتوصل الى نتيجة مفادها التكامل في العوامل السيكولوجية والاجتماعية والروحية المتمثلة في الالهام الفجائي لدى الفنان .

(١٢) مراد وعبيدة : يوسف مراد والمذهب التكاملي ص ٢٨٥

(١٣) نفسه : ص ٢٨٣

(١٤) نفسه : ص ٢٩٥

الاتجاه التجريبي :

لأي نظرة الدكتور مصطفى سويف في وقت مبكر لتفسير عملية الابداع - من حيث تفسيرها في ضوء الدراسات النفسية - وستقتصر في حديثنا عن هذه النظرة على أهم ما جاء به في موضوع علاجه لظاهرة الابداع مع بيان الصلة بين المنهج التجريبي ومضمونه الذي حدده لنفسه بوصفه مسألة أساسية يركز عليها بحثه السيكولوجي لعملية الابداع باعتباره ظاهرة سلوكية يقصد بها « مجموع العوامل التي تؤثر في اتجاهها ، وفي شدتها ، سواء أكانت هذه العوامل مشعوراً بها أم غير مشعور بها » (١٥) . وهي مسألة لا تعتمد على العالم الاستبطاني في فهم الابداع .

وإذا كان الدكتور مصطفى سويف قد أنكر عالم الاستبطان بأسمى السيكولوجي الذي يبرز الخبرة التعمورية لدى الفنان ، فمعنى ذلك أنه يهتم بالعالم الخارجي لهذا الفنان الذي تتحكم فيه معايير المجتمع وقبته « وهنا تطبق تلك القاعدة السيكولوجية العامة التي تقتضي بأنه لا يمكن تفسير أية ظاهرة بمعزلها عن مجالها » (١٦) ، بوصفها شيئاً مشروطاً كأساس للسلوك المكتسب الذي يحرك مشاعر الفنان ، ويصر مصطفى سويف ، على أنه لا يمكن الكشف عن عقيدة الشاعر إلا بالكشف عن علاقته بمجتمعه الذي يعمل على استثارته بفعل نوع السلوك ، حيث يؤدي الى تحقيق ما يصبو إليه في نتاجه الذي يعد نشاطاً ارادياً بحثاً ، ومن ثمة تكون هذه المسألة بمثابة حافز للكشف عن عوامل الابداع ، بوصفها ظاهرة سلوكية تفرسها

(١٥) الأسس النفسية للابداع النفسي (في السمر خاصة) ص ١١٧

(١٦) نفسه : ١١٩

الجماعات التي وصفها بأنها تتألف من أفراد في سبيل تحقيق النحن وما يرب عنه من اتزان نفسي « كلنا تضامنت جماعة النحن » وكلنا توطلت العلاقة بين الفرد وجماعته وازداد باندهاجه في الجماعة ، واقترب من النحن ، شاعت نسبة الاتزان في أفعاله ، ومن ثم تكون النحن قاعدة يستند إليها توازن الشخصية ، وأي اختلال يصيب هذه القاعدة ، يصيب توازن الشخصية بخل عتيق ، وهو ما يمكن أن يعطي اشارة تحلل في ثنائها منشأ المعقريه التي تحقق بفعل الصراع الذي تعرض له الشخصية من بين أهدافها الخاصة والهدف المشترك للجماعة (١٧) .

ولقد اعتمد في تحليل هذه المسألة على كثير من الباحثين الذين أورد نظرياتهم للبرهنة على اعتقاده بأن الصراع القائم من الأنا والنحن هو منشأ المعقريه ، وهي كما تبدو علاقات ذات صلات نوعية يتحكم فيها الاتزان النفسي وأن أي تعرض يصيب الأنا في أية لحظة معناه تصدع في النحن (١٨) ، الذي يسبب في المثير الذي يتضمنه الموقف انعام لحركة النشاط الفعلي للمعقريه .

١ - الاطار المرجعي لعملية الابتداع :

نقد افترض الدكتور مصطفى سويف اطاراً مرجعياً كمقومة أساسية لتحديد السبب النوعي للمعقريه للبحث عن الخصائص العامة التي من شأنها يكون هذا شاعراً عن سواء ، معتبراً أن هذا الاطار يشكل دوراً فعالاً في تكوين الشخصية بمساهمتها في المعالم التي من شأنها أن تحدد مضامين سلوكنا ، سواء ما كان منها خارجياً أم ما

(١٧) المرجع السابق : ١٢٥ - ١٢٦

(١٨) نفسه : ١٢٨

أرب عن ذلك من أطر تستجيب لها ، فمن حيث هي معلومات تلقاها بمدركاتنا ، ونجتزئها إلى حين موعدها لتستفيد منها في خبراتنا بمصا الأشياء ، « فنحن نحمل في قلوبنا عدداً وافراً من الأطر ننظم بها أفعالنا جميعاً ، سواء أكانت تدوفاً أم إدراكاً أم أي فعل آخر » (١٩) .

ولقد حاول أن يوضح لنا - لاحقاً في دراسة له متأخرة نسبياً - مفهوم الاطار الذي « يقصد به الإشارة إلى الأساس النفسي الذي ننظم من خلاله مدركاتنا ومشاعرنا (من حيث كونه) لا يدع شيئاً حسياً ولا بأدرة ذهنية دون أن يعطيها معنى معيناً داخل بناه ، والعديد بالدور أن الاطار يتشكل من خلال نوع الخبرات التي يمر بها الشخص وسبقها ... فهو الأساس العميق في اكتساب مدركاتنا جميعاً بما في ذلك الأعمال الفنية - معناها ووقعها في قلوبنا وهو يمارس فعله من مستويات بعيدة عن شعورنا ، وانتهاءً وهو يتشكل من خلال خبراتنا الشخصية (٢٠) ، ولكن بتطور الزمن وبعد مرور ما يربو عن ثلاثين سنة أصدر مقالاً (٢١) يميز فيه بين الاطار المرجعي كمفهوم يستخدم في علم النفس وبين الاستعمال الشائع لهذا الاطار ، موضحاً أن مفهومه في علم النفس « لا يساوي بالضبط المعنى الشائع لما اعتدنا أن نسميه بالخلقية الثقافية للشاعر أو الأديب » (٢٢) ، فيعطي بدلاً من ذلك حجة لا ينجر وراء هذا السياق الخاطئ ، لما يتضمنه مفهوم

(١٩) نفسه : ١٩٢

(٢٠) د. مصطفى سويف : دراسات نفسية في الفن ، دار مطبوعات

القاهرة ط ١ ، ١٩٨٢ - ص ٤٦ ، ٤٧

(٢١) مقال في مجلة فصول ، تحت عنوان النقد الأدبي ماذا يمكن أن يفيد من العلوم النفسية الحديثة .

(٢٢) مجلة فصول (المقال السابق نفسه) ص ٢٨

الإطار في مضمونه الصحيح بوصفه « وثيقة نفسية » بحد ذاته ، وهذه الخبرات وأحداث تبدلات في معناها وفي الأثر الذي تتركه في نفس الفرد » (٢٣) ، وهو تعديل بسيط في ظاهره ، لكنه جوهري في محتواه لما ينطوي عليه من لبس في مدى إرجاع الخبرات الثقافية ، ونسبتها إلى الإطار كعامل أساس ، أو ما تتركه هذه الخبرات من تأثير لأحداث هذا الإطار من شأنها أن تنمي ، وتجرد من قيد تبعية الخلفية الثقافية .

والشاعر ضمن هذا الإطار هو ذو حساسية مرهفة وله قابلية على الإدراك والنمو ، وذلك بفضل استيعابه الأعمال الفنية وتذوقها ، وجملها في إطارها العام ، من حيث دلالتها الفنية التي اكتسبها من خلال خبراته السابقة . وهو ينظر إلى الخبرات بوصفها تكون له علاقات مركبة يكون من شأنها أن تبرز شروط العملية الإبداعية ، وهذا ما برهن عليه فيما أورده من وثائق لمجموعة من القراء ، ومنصوص لبعض النقاد العرب القدامى تدور في معناها العام : أن الأديب لا بد له من الاطلاع على من سبقوه لاكتساب الإطار الفني يحدد شخصيته » بحيث نستطيع أن نعتبره فرضاً عاملاً ، فنجزم بأن الإطار الشعري إذا لم يتوفر لدى الشاعر فإنه لم ينتج . وفي ذلك يقول يوسف مراد : إن لم يكن الشاعر أو الأديب أو الفنان ذا ثقافة واسعة ، أجهد عقله في اكتسابها لما أتيج له أن يصوغ الآيات الفنية البخلدة التي تطوي الدهور طياً بدون أن تفقد روعتها ، بل ، تزداد جمالاً كلما اتسعت آفاق الإنسان الثقافية ، وأصبح أوسع فهماً وأقصد بصراً » (٢٤) .

(٢٣) نفسه : ص ٢٩

(٢٤) الأسس النفسية للإبداع الفني (في الشعر خاصة) ص ١٧١

يجب إذن أن ننظر إلى الإطار الذي اقترعته مصطلحي « وثيقة » على أنه شيء أساسي لتحريك قريحة الشاعر ، وتحقيقاً لهذا الغرض ، أورد هذه النصوص لعائلة الأدب والفن لتبرير موقفه ، غير أنه هنا يتعامل مع الإبداع من وجهة الفارسية للذات المبدعة ، أي من حيث التحصيل الذي يضيء المعلومات الذهنية بفعل الاستدعاء المتعمد لتداعي ما اكتسبه من معانٍ وترابطها بها ، يصادفه في حياته ، ليشكل بذلك إطاراً عاماً يدفع إلى الإبداع ، بينما لم نجد للعالم الوجداني أي تأثير تحريك هذه المشاعر .

وبذلك يكون الإبداع في نظره الذي يمثله فعل الإطار ، هو الفكرة الأساسية التي توضح لنا دلالة هذا الإبداع ، وعلى الرغم من أنه تقطن إلى شيء مهم ، قد يكون من شأنه إبراز حقيقة الإبداع في مظهر سلبي معتبراً « أن في هذا القول قضاء على جوهر الإبداع » من حيث أنه يخلق على غير مثال » (٢٥) ، إلا أن اعتراضاً كهذا لن يكون سبباً في إعاقة جوهر حقيقة الإبداع في ضوء الإطار لأسباب واضحة منها : « أن الشخصية على الدوام لها سماتها الخاصة حتى في أشد المجتمعات اشكالا » على هذه المميزات » (٢٦) .

وإن العنصر الفني دائماً ذو صلة بالأعمال الفنية السابقة حتى من حيث الأسلوب - سواء أكان تعبيرياً أم تشكيمياً - بحسب المذهب الفني المنتمي إليه ، بحيث يحدد لنفسه إطاراً يختلف عن الإطار الذي حدده لنفسه الاتجاه الآخر ، كل على حسب مبادئه وتذوقه العام للأعمال الإبداعية ، داخل الإطار الذي يوجهه كل اتجاه بتفاوت في كل من هذا الاتجاه عن الآخر .

(٢٥) نفسه : ص ١٧٦

(٢٦) نفسه : ص ١٨٣

ويختتم حديثه في هذا الشأن بقوله : « إن مهمة الاطار كعامل نوعي في عبقرية الشاعر لا تتضح إلا بأن نضع هذا الاطار في بناء شخصية تعاني توتراً دائماً من ضغط الحاجة إلى النحن ، فإن مثل هذه الشخصية التي تبدو مدفوعة إلى ابتعاد النحن ، لا بد منها كإرضية يقوم فوقها الاطار المبدع ، بحيث يعين هذا الاطار الطريق إلى هذه الاستعادة » (٢٧) .

إن أقل ما يقال عن هذه الرؤية التي تحدد مفهوم الاطار المكتسب ، ضمن العمل الفني هي أنها رؤية لا تتعدى كونها مجرد تنظيم للمعلومات السابقة التي اكتسبها المرء في حياته المادية والتعليلية لتشكيل بذلك مدركات ورؤى جديدة استنتجها بفعل استيعابه لها . وقدرته على الطاقة الإبداعية بوصفها عنصراً أساسياً لنزعة التأملية النابعة من المخاطرة والتفرد على ما هو مألوف . وذلك شيء طبيعي عند كل الناس وعبر كل الأزمنة .

وسواء أكانت رؤى الفنان موجهة وفق هذا الاطار أم وفق معايير أخرى فإن فعل الابداع من حيث مظهره الخارجي هو تعبير عن اقتناع الفنان بنوع الثقافة ، والمنشأ الذي ترعرع فيه وهو أمر طبيعي ، وحقيقة جسمية في حياة الانسانية ، وأقصى ما تسعى إليه هذه الرؤية من ترسيخه فينا هو أنها يداهمة استطاعت أن ترسم على واقع المعايير الثقافية صفة الاكتساب في الخبرة الثقافية .

إن الفعل الإبداعي - في نظر مصطفى سويف ملك لهذا الاطار ، غير أن فيه لما يمكن أن يقوم به الدور الاستبطاني للفنان جال دون معرفة الذات الحقيقية لهذا المبدع من خلال تناجه ، وهذا يصبح

(٢٧) نفسه : ص ١٨٣

الفنان في نظره ، ودون وعي منه - متلقياً سلبياً ، يدع دون احساس بما يدور في ذاته وفق جدلية قائمة على معايير تتحكم فيه مجبدة إعادة اسقاط الماضي وتصور لما سيأتي .

ويتعرض الدكتور مصطفى سويف إلى جانب فهم استخدامه في بحثه على أسس تجريبية مستنداً في ذلك الى وثائق بعض الشعراء ، مستعيناً في تحليلها على الوسائل التجريبية التالية :

أ - الاستخبار

ب - الاستبصار

ج - تحليل الميودات

ولكني تمكن من فهم هذه الوسائل التجريبية يجب عرضها تباعاً ، محاولة لمعرفة ما جاء به الدكتور مصطفى سويف في تتبع مراحل عملية الابداع لدى الفنان :

أ - الاستخبار :

وهو مجموعة أسئلة مفيدة يستعملها الباحث لتوفر له عدم الاحراج مع سائلة في المواجهة ، وهو ما قدمه الى مجموعة الشعراء لضمان توفير ما يصير إليه . وكان الموضوع الذي دار حوله الاستخبار هو موضوع الأسئلة التي تتحدث عن خطوات عملية الابداع ، فكانت اجابة هؤلاء الشعراء قليلة بعض الشيء مقارنة لما أرسله من استخبارات ، كان أهمها ما استخلصه من اجاباتهم التي برهنت على أن الشاعر لا يقصد الى ابداع قصيدة على أساس مخطط ثابت موضوع لها من قبل .

ولتوضيح ذلك يجدر بنا أن ندرج العناصر التي استخلصها الباحث على صورتها ، كما وردت في البحث دون تصرف ، لعلها تستطيع أن توضح دينامية الابداع على حسب تصوره (٢٨) .

١ - تبيّن له أن جل قصائد هؤلاء الشعراء على حسب تصريفاتهم لا تبزغ دفعة واحدة دون أن يكون لها مقدمات .

٢ - تتفق كل الاجابات على الشهادة ، بأن الألف لا يسيطر على عملية الابداع ، حتى في هذا النوع الذي يبدو عليه فيه مظهر (الارادية) بل ، يشعر الشاعر في معظم اللحظات (أمام المعاني) حينما تجول برأسه هي التي تبحث ألفاظها اللاتقة بها .

٣ - تتفق الاجابات على اتحاء المكان الخالي في أثناء ممارسة الابداع .

٤ - يعتبر التغيير الذي يطرأ على مجال الشاعر في لحظات الابداع عاملاً أساسياً .

٥ - للأحداث الواقعية والملاحظات والاطلاعات التي تحدث في حياة الشاعر صلة بما يبدعه .

٦ - من خلال اجابة الشعراء عن السؤال الخاص بالنهاية ، وكيف يتعرفون إليها نكشف عن عامل هام في عملية الابداع : هو التوتر النفسي الذي يقوم كأساس دينامي لوحدة القصيدة بحيث يمكن أن نقول أن الشاعر يتحرك في حدوده وفي اللحظة التي ينتهي فيها هذا التوتر تكون نهاية القصيدة .

(٢٨) نفسه : ص ٢٤٧ ، وما بعدها .

تظهر هذه البيانات كما يبدو في تحليلها غائضة - نسبياً - وقد يرجع السبب في عدم توضيح الصورة اللاتقة لهذه البيانات إلى الأسئلة الموجهة إلى الشعراء التي كانت مباشرة في مضامين طرحها مما دعا هؤلاء الشعراء إلى الاحراج عن الافصاح ما بداخلهم ، وفي مقابل ذلك يبدو موقف الدكتور مصطفى سويف حيادية في تعامله مع تحليل ما جاءت به هذه البيانات ، وربما بدت الصورة أكثر عمقاً في التعامل مع التحليل - لو لم تكن الأسئلة موجهة توجيهاً آلياً الزمت الشعراء السير في سياق معين حين أدلوا برأيهم بسرعة عابرة تشوبها الدقة في استكناه الذات الداخلية التي تعبّر عن مكوناتها ومشاعرها بصدق فني ، ولكن إذا جاز القول بأن طريقة الاستخبار لم تجلب للدكتور مصطفى سويف ما كان يطمح إليه ، ولم تجد له شأماً ، فما شأن الاستخبار الذي افترضه كمتوهم فإن أساسه لتفسير دينامية الابداع .

ج - الاستخبار :

ورواف : المقالة ، واستعمال الاستخبار شائع في اللغة العربية منذ السنوات الأربعين ، وهو مصطلح يهدف إلى تمكين الباحث من معرفة حقيقة ما يوجهه إلى غيره من أسئلة بقصد الحصول على معلومات عن سلوكه ونتيجة لذلك فهو يتميز بمصنوع رئيسيين (٢٩) :
الأول : العناصر اللفظية المكونة من أسئلة ، أو جمل تقريرية ، أو ألفاظ مفردة .

(٢٩) ينظر ، د. مصطفى سويف : مقدمة لعلم النفس الاجتماعي - مكتبة الانجلو المصرية ط ٢ ، ١٩٦٦ ، ص ٣٧٣

الثاني : هو موقف المواجهة .

لقد أثبتت الدراسات النفسية للاستبصار أنه يمتد على التقرير اللفظي ، وغالباً ما يكون مزيجاً في بيانات مستنطقه نتيجة ما قد يصيبه من انفصال مفاجيء ، يكون كرد فعل مصاحب لعدم قدرته على جمع صورة الذهنية ، واستيعابه الأشياء في وقتها ، من هذا القبيل يكمن عدم اهتمام الدكتور مصطفى سوييف بافتراض الاستبصار ، وهو ما بدا واضحاً من خلال الاجابة الوحيدة التي تلقاها من الشاعر أحمد رامي ، عقدها معه في ثلاث جلسات ، كان الإفصاح عن آرائه فيها يبدو شكلياً وفق ما طرحه عليه من أسئلة .

د - تحليل المسودات :

تتميز تحليل المسودات بغرض مسودتين للشاعر عبد الرحمن الشراقوي ، وقصيدة واحدة لـ : محمود أمين العالم ، وتحليل جزئياتها من حيث مستوياتها الخارجي في كتابتها ، ويبدو أن هذه الطريقة هي أعظم نهج فائدة للدراسات الأدبية ، لكنها أيضاً صعبة في مردودها الإيجابي ، لما فيها من عنبر الحصول على كل المسودات للقصائد قبل كتابتها في شكلها النهائي ، وهو ما اعترض سبيل الدكتور مصطفى سوييف ، فلجأ في ميدان بحثه التجريبي الى الاستعانة بأسئلة موجهة القاهها على المبدع ، والتي كانت لها أهمية كبيرة في توضيح منهجه . وبهذه القوائد الثلاث حاول مصطفى سوييف أن يبنى منهجه في تحليل المسودات ليصل الى نتيجة مؤداها : أن القصيدة التي جاءت في صورتها الكلية كانت في ذهن الشاعر عبارة عن مجموعة صور مركبة ، على أن الشاعر في رأيه هنا « لا يبدع القصيدة بيتاً بيتاً ، بل يبدعها قسماً قسماً ، فهو يضي في شكل وثبات ، وفي كل

ولبة تشرق عليه مجموعة من الأبيات دفعة واحدة ، أو تنساب هذه المجموعة دون أن يوقف الشاعر قليلاً أو كثيراً » (٣٠) .

وهكذا ، تبدو رغبة الدكتور مصطفى سوييف واضحة بضروحاته التوجيهية في سبيل الكشف عن حقائق افتراضاته - المسبقة - وعرضها للتحليل حتى يقنعنا بما توصل إليه من نتائج كانت في مجملها منفصلة عن الروابط التي تحدد معالم الشخصية المبدعة للعالم الباطني لها من خلال الأسئلة التوجيهية ، وهو ما أقر به حين عرض استخباره على الشعراء بأنه « لا ينهج منهج التحليل النفسي ولا يرتضي مرقفه » (٣١) ، كما أنه لا يكاد « يحسب حساباً للشعور » (٣٢) ، ربما كان يعتبر النص مجموعة قوى يتحكم فيها الشاعر وقتاً شاء بفعل ارادته ، وهنا يقودنا الى موضوع آخر هو عالم النظم في نماذج من شعرنا القديم التي غلب عليها التكلف والصنعة ، وبالتالي تكون العملية الشعرية ارادية ومقصودة ، أو ربما لأنه جمع بين جهد الشاعر وطبعه في ابداع قصيدته ، وهو احتمال أقرب إلى الصواب ، لسبب جوهرى ، هو أنه كان أقل توضيحاً لرؤيته وتقريب مفاهيمه إلينا التي لم تكن لها صلة بالمضامين النفسية ، وترجمة مصطلحاتها الى ما يناسب منهجه المتبع في تحليل النصوص بحيث تصبح ذات معنى ، فحين يعرض استنتاجاته التي جاءت عرضة في ظاهرها ، فذلك يعني أن افتراضاته لم تضع بصماتها على هذه المضامين النفسية للذات المبدعة ، وهو ما لم يوضحه تحليل المسودات حين عرضه لتطبيق بعض الأبيات وتمويضا بأبيات أخرى ، أو كلمة دون كلمة

(٣٠) : الأسس النفسية لعملية الابداع الفني (في الشعر خاصة) ، ص ٢٦٦ .

(٣١) : المرجع السابق : ص ٢٤٥ .

(٣٢) : المرجع السابق : ص ٢٤٦ .

ز - الخصائص الفراسية :

لقد اعتبر هذه الخصائص من أبرز ما يكشف عنه الشاعر في إبداعه لما في هذه الخاصية من تثبيت في الظاهر لأدراك الشيء والتأمل فيه « ويبدو ذلك مثلاً في التفكير الموضوعي الذي نارسه كشاعر جزئي للأنا » (٣٧) الذي يدفع الشاعر إلى الفعل ، نتيجة إدراك الأشياء وتأثيرها في عالمه الداخلي ، وهو ما يميزه عن غيره من الأسوياء الذين لا يملكون القدرة على إفصاح ما بداخلهم ، وقد اعتبر في هذا الشأن أن أدراك الشاعر يماثل أدراك الطفل أو البدائي ، من حيث أنه يدرك الخصائص الفراسية للأشياء *** لكن هذه الخصائص التي تبدو له لا شك أنها مغايرة لما يبدو للطفل أو البدائي ، فهي ككل ما في الجمال السلوكي تعتمد على تاريخ الشخصية « (٣٨) » .

ح - خطوات الإبداع :

ثم ينتقل إلى مرحلة أخرى ضمن السياق العام لتكوين فكرة منظمة عن ديناميات عملية الإبداع في الشعر ، وهي مرحلة يراجع فيها الفنان خطوات الإبداع ، ويجدير بالذكر أن هذا التمرير له مكانته الفعلية في ميدان البحث عن دينامية الإبداع لما فيه جوانب متعددة تحدد هذا المفهوم ، وقد بدأ مصطفى سوف في تحديد معالم هذه الخطوات بما وصفه بالتجارب المكتسبة وحالاتها بتجارب اللحظة الآنية ، وما يتبادله من تأثير وتأثير ، حين ذلك يلتبس الأمر على الأنا (الشاعر) الذي لا يمكن له أن يستقر على هذه الحال ، وفي

(٣٧) المرجع السابق : ص ٢٨٧

(٣٨) المرجع السابق : ص ٢٨٧ ، ٢٨٨

ليأب هذا الاستقرار تظهر على الأنا توترات تنفعه إلى محاولة التوضيح كمن يتحقق الاتزان « فيندفع بشاطفه بهدف إلى خفض التوتر وإعادة الاتزان » ويكون هذا النشاط منظمًا بفعل الاطار ، فتكون النتيجة قصيدة « (٣٩) » . والأنا التي تحمل مواصفات الشاعر يجب أن تكون جهازاً فعالاً مع النحن لما يتسم به من بعد النظر ، وما يسه من اتزان ، وما يسوده من انسجام بينه وبين مجتمعه ، وليس معنى ذلك استسلام منه لواقع مجتمعه ، لأن ذلك يعمي تفسيراً ينجم عنه اضطراب في شخصية الأنا ، ويكون « اختلال اتزان الأنا ككل ، واندفاعه إلى تحصيل اتزان جديد يعني اختلال الصلة بينه وبين النحن ، واندفاعه إلى إعادة هذه الصلة على أسس جديدة تبدو فيها آثار تجربته عن طريق الاطار . ومن هنا كان العمل الفني فرداً واجتماعياً في وقت معاً ، فهو تنظيم لتجارب لم تقع إلا لهذا الفنان ، لكنه تنظيم في سياق الاطار ذي الأصول الاجتماعية الذي يحمله الفنان ويتخذ منه عاملاً من أهم عوامل التنظيم » (٤٠) .

ثم يعود بنا إلى فكرة الاطار التي رسمها من قبل لتحديد مسار خطوات الإبداع القائمة على التقاء آثار التجريبيين وما تكوّناته من إسهامات فعالة ضمن السياق العام لهذا الاطار الذي يحدد معالم التكوين الثقافي للشخصية « بحيث يمكن أن نقول أن فعل الإبداع هو إعادة تنظيم الاطار » (٤١) ، وقيام فعل الإبداع على هذا السياق يقتضي « دوافع تنمو عقب توترات خاصة (ازداد سيطرة على الأنا) » ، وما تثيره هذه الدوافع في الأنا من بحث عن بديل يشحن فيه هذه

(٣٩) المرجع السابق : ص ٢٨٩

(٤٠) المرجع السابق : ص ٢٩٠

(٤١) المرجع السابق : ص ٢٩١

التوترات في صيغة فنية يرتضي بها ، وبإعادة خلقها من جديد في قالب فني يأتي في شكل وثبات .

وإذا كان تنظيم الإطار وما يشهده من دوافع يمد شرطاً أساسياً لتحديد العملية الإبداعية عموماً ، فإن التفكير الإبداعي في الشعر يتكون في وجوده من مجموعة وثبات ، « والوثبة هي الوحدة الدينامية المتكاملة للقصيدة التي هي كل دينامي متكامل »^(٤٢) ، أي أنها « مجموعة من الأبيات تملأها دفقة واحدة من دقائق النشاط الفكري الاتاجي ، أي أن فكر الشاعر لا يتقدم من بيت إلى بيت ، ولكن من وثبة إلى وثبة »^(٤٣) ، وفكرة الوحدات هذه أو ما أسماه بالوثبات تقودنا إلى أمر هام وجوهري في مسار العملية الإبداعية والتي ما زال البحث فيها متواصلاً ، وهو أيها أسبق : (الكل عن الجزء . أم الجزء عن الكل) ، وهي فكرة أن ثبوتاً هنا في شيء بقدر ما تبعدها عن بحثنا ، وهذه الكيفية يخلص الدكتور مصطفى سويق إلى نتيجة مؤداها « أن القصيدة ليست كلاماً متجانساً ، وإنما هي بناء يتألف من إثنية صغرى هي الوثبات »^(٤٤) ، ومميزته في ذلك أنه يقدم الجزء عن الكل من حيث كون الشاعر حينما يبدع قصيدته إنما ينطلق من البيت إلى الفكرة العامة ، وقد نجد ذلك صحيحاً إذا توقفنا عند المستوى الظاهري في شكل كتابة القصيدة ، أما من حيث بناؤها الكلي فهو أعقد من ذلك بكثير .

(٤٢) المرجع السابق : ص ٢٩٣

(٤٣) د. مصطفى سويق : النقد الأدبي ماذا يمكن أن يفيد من العلوم

النفسية الحديثة / مجلة فصول ، م ٤ ، ج ١ ، ١٩٨٣ ، ص ٢٩

(٤٤) الأسمان النفسية للإبداع الفني (في الشعر خاصة) ص ٢٩٦

قد يكون صحيحاً أن هذه الوثبات تضاعف المبنى وتعمق القصيدة إلى مجموعة وحدات متناسقة ، إلا أن الإطار العام الذي يتحكم في القصيدة في مفهومها الفني لا يخرج من التدفق العام الذي يتصوره المبدع ، وهو ما يدركه الحقيقة ، وتقبله منطق الأشياء بوضوح من أن أصل المعرفة أساسه التعميم الذي يصف بالصحة الشاملة ، وأن مجرى الشعور لتصوير الأشياء تظهر صورته دفقة واحدة ، ثم يبدأ في تحول مستمر نحو أفعال مرتبة ترتيباً تصاعدياً لاكتمال الصورة على ما كانت عليه بعد إفرازها في ذهن الشاعر ، غير أن مصطفى سويق لم يكتف بهذا التحليل الاستبطاني وإنما أراد أن يبنى نظريته على دليل سطحي مبني على الملاحظة في وحداته الأولية .

فالقصيدة هي ادراك بالكل ، ووجود بالوثبة ، وفصلاً عن ذلك فالتأني لوى إن تركيب القصيدة في إطارها الكلي هي نتاج للفكر القائم على التعميم ، من حيث كون هذا الفكر قادراً على كشف جزئيات الكل بالتطلع إلى الاستدلال ، والبرهنة على ترتيب هذه الجزئيات ترتيباً سببياً ، ويجدر بنا أن نشير إلى أن الدكتور مصطفى سويق سيعيد من رأيه السابق بتقديم الجزء عن الكل ، حين قرر هذه المرة أن « منهج البحث العلمي يبدأ بالكل » وينتهي إلى الكل ، وفي طريقة ينظر في الأجزاء لا على أنها وحدات منفصلة قائمة بذاتها ، ولكن على أنها أعضاء في الكل ، ولما كان الكل دينامياً ، أي أنه عملية وليست شيئاً ثابتاً جامداً ، فهو ينظر في أعضائها على أنها أحداث داخل هذه العملية الكلية ، فهي متجهة باتجاهها ، ومكمية على حسب ظروفها وليس لها كيان مستقل من هذا التيار الذي يتضمنها ، بل ، التيار سابق عليها ، وهي تستمد وجودها منه »^(٤٥) .

(٤٥) المرجع السابق : ص ٦٨

ط - مشهد الشاعر :

جاء في اعتقاد لايفين Iyevin أن الواقع والتهويم لا ينفصلان وأن الشخص الواقعي جداً الذي ليس له من سمة الخيالات ما يمكنه من أن يرى إمكانيات تغير الموقف الراهن لا يمكن أن يصبح مبدعاً مبتكراً . والحق أن النشاط الإبداعي يعتمد على حدوث علاقة معينة بين الواقع والتهويم « (٤٦) » . انطلاقاً من هذه الفكرة التي تعتمد في ثنائها على استكشاف الدلالة الغامضة - وتحرر الشاعر منها - يبنى مصطفى سويرف مفهومه لتصور الأشياء وانتقالها من خصائصها الوظيفية إلى خصائص قراسية مبنية على تحليل ومدرجات الأشياء بحرية الشاعر المطلقة ، أي محاولة تفسير ما يحيط بالشاعر وإعطائه بعد النظر في رؤياه لكسب معرفة هذه الأشياء عن حقيقتها التي تختلف في تصورهما من الإنسان الطبيعي إلى الشاعر ، بل ومن شاعر لآخر بأدراك ما تحصله رؤية كل منهما بالاختلاص والاستنتاج لدى المبدع « فتصبح الصور التي لديه عن الواقع العملي أكثر تحراً منها عند الآخرين ، بمعنى أنها أكثر قابلية للتغير واكتساب دلالات جديدة ، ويتم هذا التغير في لحظات معينة تكون مقرونة إلى درجة معينة من فقدان اتزان الألفا ، وتكتسب الوقائع دلالات تليها ديناميات الموقف ، ففي موقف مركزه الألفا تصبح ذات خصائص قراسية » (٤٧) .

فالتوسع في مفهوم (بعد الواقع العملي) أساسي في رؤية الشاعر لو أنه أعطى هذه الرؤية بعداً فلسفياً أساسه باطن الذات ،

(٤٦) المرجع السابق : ص ٢٩٧

(٤٧) المرجع السابق : ص ٢٩٨

وما المدركات الحقيقية التي يراها في (الواقع العملي) إلا صور حسية ، عليها أن تحمل دلالات جديدة ، والشاعر هنا يضع (مجازاً) على هذه المدركات للتعبير عن تجربته الذاتية قصد الدخول إلى عالم الإنسانية بأكملها دون تيز في ذلك ، « ومن هنا كانت الروائع في الأعمال الفنية خالدة ولا وطن لها » (٤٨) .

ص - حواجز الإبداع وقيوده :

سيكرر في هذا النص ما سبق الحديث عنه آنفاً ، وبخاصة فكرة الإطار بوصفها عاملاً منظماً لديناميات الإبداع ، حيث ركز فيها الباحث على لحظات الحرية عند الشاعر - التي تحدثنا عنها قبل قليل - موضحاً أن قيود الحرية ومشروطية التفكير تقتضي من الشاعر إعاقة استمراره في سبيل ما يصبو إليه ، وبالتالي يكون الغاء قيد التفكير لدى الشاعر عنصراً هاماً لتحديد مضمار مساره الفني وفق ما يتيحه دخل حدود الإطار المرجعي ، وليس القصد من الحرية اقتصرها فقط على قيود المعاملة مع الناس ، بل حتى من حيث حريته في تصويره لمنطق الأشياء كما هي في الواقع العملي وما ينبغي له أن يضي عليها من دلالات جديدة « وهنا يستحق لقب المبدع بالمعنى الحقيقي ، لأنه أوجد على غير مثال » (٤٩) ، ضمن حدود الإطار المحصل عليه بضمان قدرة الشاعر على إدراك الشيء والتعبير عنه بدلات جديدة ، فبينما يقرر هنا فكرة وجود الخلق الفني على غير مثال ضمن هذا الإطار نجد في موقف مغاير يدحضها ، ويفترض افتراضاً

(٤٨) المرجع السابق : ص ٢٠٤

(٤٩) المرجع السابق : ص ٢٠١

آخر أساسه « القول بأن العمل الفني ابتداء على غير مثال خطأ من بعض الوجود ، أو هو على أقل تقدير قول غير دقيق إلى حد بعيد »^(٥٠) . ومن ثمة ، يتخذ الدكتور مصطفى سوف موقفاً غير واضح إزاء فكرة الخلق على غير مثال ، على رغم ما في هذا القول الأخير من تحفظ .

يبقى بعد ذلك أن نشير إلى خاصية أخرى تعرض سيل الإبداع وهي : قيد اللغة التي تظهر في القصيدة على أنها أداة متكاملة « ... وربما كان من أهم مظاهر هذا التكامل لديه تطابق اللفظ والمعنى »^(٥١) ، ومن ثمة يكون استعمال اللغة على هذا النمط بمثابة مؤشر مثالي لما يعبر في وجدان الشاعر ، وهو ما يسطي علاقات ضمنية تولد العلاقة بين إيقاع النفس ومنطوق الكلمة ، أو بين استعمال اللغة كرمز ، والتفاعل معها بانفعال ، وهنا يشير إلى نقطة جوهرية للنسيج اللغوي في التفكير العلمي من جهة ، ومدى ارتباطه بشعور المبدع من جهة أخرى ، بقوله : « ونحن نحاول في التأليف العلمي أن نتقرب بقدر الاستكان من الاستعمال الرمزي ، أما في الشعر فالاستعمال الشعري هو السائد »^(٥٢) . بينما يتعرض في موقف آخر إلى ما يميز الخلق الفني عن سائر الأجناس الفنية الأخرى « أو ما يميز الصلة بين اللغة والعلم أو اللغة والفلسفة ، كما تستخدم في مواقف الحياة العملية ، أن الأدب يستخدم اللغة بالجوهر لا بالعرض ، في حين أن العلم والفلسفة ومواقف الحياة العملية تلمي استعمال اللغة

(٥٠) المرجع السابق : ص ١٧٧

(٥١) المرجع السابق : ص ٣٠٣ ، ٣٠٤

(٥٢) المرجع السابق : ص ٣٠٤

بالعرض لا بالجوهر »^(٥٣) ، وهو تمييز يوجب إطلاق علاقات داخلية بين جسم الكلمة وما تحمله من تصور ذهني لدى الشاعر ، وبين ما تحمله من حس انفعالي للتعبير عن قيبته الوجدانية من شأنها أن تعطي التجربة الداخلية للذات المبدعة بالتأثير الانفعالي لنفسه الذي تعكسه الكلمة المرموزة في دلالتها التوظيفية الجديدة .

ع - النهاية :

كيف يبلغ الشاعر نهاية القصيدة ؟ هذا هو آخر سؤال يوجهه الباحث إلى الشعراء الذين أقام عليهم منهجه التجريبي ، ومن خلال اجابتهم اهتدى إلى فكرة جوهرية مؤداها « أن نهاية القصيدة تحدثها طبيعة فعل الإبداع من حيث أنه فعل متكامل ، له بداية وله نهاية ، متضامتان أصلاً في التوتر الذي يدفع الشاعر إليه »^(٥٤) .

هذا مجمل ما قدمه الدكتور مصطفى سوف في صدد حديثه عن ديناميات الإبداع للخلق الفني في حياته العلمية المبكرة ، مرتكزاً على جهود بعض الباحثين ذوي التخصص العلمي على اختلاف أنواعه ، الذين حاولوا فهم العمل الفني والاسهام في تقويمه على ضوء النظرة السيكولوجية ، وما توفره من شروط الإفادة لتفسير الأعمال الفنية ، واثرائها حتى تتكشف القدرة على العطاء بصورة منتظمة ومنهجية .

وقبل ختام الحديث عن رأي الدكتور مصطفى سوف يجدر بنا أن نقف معه وقفة قصيرة فيما جاء به لاحقاً بعد مرور ثلاثين سنة في

(٥٣) مجلة فصول ، العدد السابق ، ص ٢١

(٥٤) الأسس النفسية للإبداع الفني (في الشعر خاصة) ص ٣٠٥

الإبداع والشخصية :

لقد توالى الأبحاث^(٥٩) في هذا الشأن التي جاءت بغرض إلقاء لأهم الدراسات الأجنبية^(٦٠) ذات الطابع التجريبي في موضوع اهتمام مجال الإبداع وعلاقة ذلك بالسمات المزاجية للشخصية ، غلب على تحليلها الطابع الوصفي التقريري في إثبات الآراء والاستدلال بها كآحكام جاهزة .

لقد كانت نظريات السيكولوجيين هي المسيطرة على رأي كثير من دارسينا في هذا المجال إلا في حالات يسيرة ، عندما يتحدثون عن التكامل الاجتماعي ودوره في تسهيل عملية التفكير الإبداعي وما يقوم به المجتمع من دور أساس بالنسبة لدفع حركة الإبداع ، وعوامله المساعدة للتنشئة الاجتماعية ، بشأن تأثيرها في النتائج الإبداعي ، والتي تسهل ضمن العناصر العامة للسياق الاجتماعي كعامل للبيئة الطبيعية والموقع الجغرافي ، والاتجاه الفلسفي للثقافة والتنظيمات الاجتماعية ، إلى غير ذلك من العوامل التي تسهم في إبراز القوى الفعالة ، والمنظمة لحركة فعل الإبداع النابع عن ظروف انمكسات هذه العوامل ، وما تؤثره في ذات الفرد المبدع ، فالسياق

- (٥٩) تذكر منها على سبيل المثال : الإبداع والشخصية للدكتور : عبد الخليم محمود السيد ، وسلسلة : الأسس النفسية للإبداع الفني في (الرواية) ، ثم (في المسرحية) ، ثم (في المسرحية الشعرية) للدكتور مصري عبد الحميد حنورة ، ثم الإبداع والمرض العقلي للدكتور صفوت فرج ، ثم سيكولوجية الإبداع في الفن والأدب للدكتور يوسف ميخائيل أسعد .
- (٦٠) وبخاصة اعتمادهم على كتاب جيلفورد : ميادين علم النفس العام

بعثه الذي أثرنا إليه قبل قليل^(٥٥) ، حيث يعد طرح معظم ما تعرض له في كتابه الأسس النفسية للإبداع الفني في التمهيد خاصة ، وما شكله من أسس عن ديناميات عملية الإبداع في الشعر ، إلا أنه لم يصب إلى ذلك غير عامل واحد هو ما أسماه بـ : تحليل المضمون متفقاً في تعريفه مع أحد النقاد القريين^(٥٦) الذي يرى « أن أسلوباً يعني : الهدف منه هو الوصول إلى وصف موضوعي كمي منظم للحتوى الصريح لأية رسالة لفظية »^(٥٧) ، ويثبت الباحث هنا عرضاً موجزاً لمراحل قد تكون فكرة عن تحليل المضمون بثلاثة نقاط :

الأولى : من الوحدات التي فصل إليها تحليلنا مضمون أي عمل

أدبي .

الثانية : الشروط التي يجب أن تتوفر لتحليل المضمون ، ليصبح

أداة للمعرفة العلمية الجديرة بالاعتماد عليها .

الثالثة : مآل تحليل المضمون .

وفي هذا الشأن يبنى تصويره لتحليل المضمون على عدة وحدات

— يقصد إليها الدارسون — تتفاوت فيما بينها بساطة وتركيباً على حسب المنهج المتبع لتحليل مضمون العمل الفني ، غير الجذر المشترك وراء جميع الأشكال التي يتم بها استغلال هذا التحليل إنما تتمثل في إقامة الأحكام الكيفية على أسس كمية سواء جاءت هذه الأحكام على سبيل الوصف أو المقارنة أو استنباط علاقات بسيطة أو مركبة^(٥٨) .

(٥٥) الصادر في مجلة فصول العدد السابق ذكره .

(٥٦) هو : Berelson .

(٥٧) نقلاً عن د. مصطفى سوريق : النقد الأدبي ماذا يمكن أن يقدم من

العلوم النفسية الحديثة . مجلة فصول ص ٣١

(٥٨) المرجع نفسه ص ٣٢

الاجتماعي الذي يأخذ طابع المحفز لتنشيط حركته العمل في حياة الفرد ، يستند هو نفسه على تغيير مستحضر لكونه الواقع الذي يخضع لعملية التحول ، هنا تبرز أهمية الابداع كشرط لخلق مشروع الحضارة المتكاملة ، لأن السياق الاجتماعي في اطار العام ، وما يمكنه من قوى فعالة في حياة الفرد . « يمثل التربة التي يمكن أن تنبت فيها الأفكار المبدعة ، ويتم فيها عملية الابداع » (٦٣) ، ذات العلاقة بين القدرات الابداعية في سياقها الاجتماعي والسمات المزاجية للشخصية التي لها أثرها الفعال في تشكيل السلوك الابداعي ، ودوره فيما يقدمه من تفسير علمي للسمات الخاصة للمبدعين ، وما يعترضهم من اضطراب نفسي يكون من شأنه التفكير الابداعي ، واعاقته في أنواع المناخ النفسي المختلفة نوعاً ومقداراً ، وقد اتضح من خلال رأي أحد الباحثين (٦٤) . أن قدراً من التوتر النفسي لازم للابداع على أن يكون هذا التوتر مصحوباً بمناخ نفسي متميز بخصائص الصحة النفسية كالثقة بالنفس ، أو قوة الأنا والاكتفاء الذاتي ، وإلا أدى هذا التوتر إلى تشنيت الفكر الابداعي » .

إن الاهتمام بالخلق الفني في هذا الاتجاه يضيء في صياغة روح التفاعل مع الاتاج الابداعي ، منذ وقت مبكر بفضل تكوين العادات ، وتنمية المهارات بوصفها الغرس الذي سينتوي في ما بعد لخلق الانجاز الابداعي من بلمة المتعدد الجوانب وسماته الاستدلالية التي تفرض « أهمية وجود اطار فعال كمقومة أساسية لتحديد السبب النوعي للعبقرية التي نادى بها الدكتور مصطفى سويق » ودعوا الدكتور

(٦١) د. عبد الطليم محمود السيد : الابداع والشخصية - دار المعارف .

١٩٧١ من ٩٢

(٦٢) المرجع السابق ، ص ٣٨٩

مصري عبد الحفيد خنوزة في قوله (٦٣) : « على أننا نود أن نشير إلى أهمية وجود الاطار الملائم ، والتحفيز الدائم ، لا يعني أن من لم يجد تحفيزاً ، أو اطاراً لا يمكن أن يكون مبدعاً ، بل أن ذلك قد يعني أن من لم يتوفر له اطار أو لم يجد تحفيزاً ستكون مهمته أصعب وجهده أكبر ، وقد يجد من المفريات في مجال آخر ما يدفعه إلى هجرة النشاط الابداعي بشكلاته ومصاعبه » ، وما يتوافر في ذلك من تأثير على النشاط الابداعي داخل بنائه العام من خلال ما يقوم به المبدع ، ضمن أداء الفعل الابداعي حين يبرز طاقته الشعورية والمضائية في

(٦٣) الاسس النفسية للابداع الفني في الرواية - الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٩ ص ١٧٨ . وقد تمكن الباحث بعد اطلاع كبير على عدد من الدراسات ، وتنوع وجهات النظر المروضة في ابحاثه ، التي أجريت حول موضوع الابداع والتفكير من تقييم هذه الظاهرة الى قسمين :

١ - تناول فيه مرحلة الاستعداد التي ذكر فيها بداية التعلق بالأدب ، ثم تكوين الماديات ، ثم توظيف المكتسبات . - مرحلة التحضير تعرض فيها إلى : جمع وتنمية البيانات ، ومواصلة الانجاء ، ثم تقييم المادة المتجمعة .

٢ - خصه للتنفيذ والتوضيل ، وقد حدد فيه عدداً من النقاط توضع فيها المعاونة على استكشاف زوايا مراحل التنفيذ أهمها : بدء الجلسة ، والتهيؤ ، التخطيط ، الانحسام والاندماج ، ثم التناول والمعالجة ، فتواصل الانجاء . كما تناول إلى جانب هذا موضوع عملية الابداع والجهد التنفيذي الذي ركز فيه على الاساس النفسي الفعال ، مبرزاً دوافع طاقة الوجدان لدى المبدع .

الاتجاه النفسي -

- ١١٣ -

- ١١٢ -

أما ما تستلزمه قواه الفعلية التي تؤهلها لانتهاز أصل ما ، قائم على السياق العام لمحتوى الأساس النفسي الفعال الذي يمد الفنان قوة الاحساس بالابتعاث الى موقف الاستقرار في حياته الفنية ، المبني على تنظيم معين تحكمه تجارب خاصة ، ضمن هذا السياق العام الذي كونه المبدع لنفسه داخل إطاره الثقافي في رحلته العلمية المتوجهة بالطاقة الوجدانية ، « وحين يوفق الفنان الى أن يحصل أساساً فعلاً على درجة معقولة من الكفاية ، فقد وصل الى بداية الطريق ... » وحين يفقد هذا الأساس الفعال أحد خصائصه : الوجدانية أو الاجتماعية أو الذهنية أو الجمالية ، أو حين تكون المواقف أقوى من المحفزات ، فإن العملية الإبداعية تتعرض لشكل من أشكال النكوص^(٦٤) ، ضمن دوره السلبي ، وانطواء صاحب الأثر بسيله الى الاندفاع نحو تصرف لا ارادي بعيد عن التفكير اللائق حين يفقد توازنه بعدم توجيه طاقته النفسية ، والتزيت في مردودية تصرفه الخارجي ، وتكيفه مع ما يواجهه من مشاكل .

وبذلك يفقد المبدع ربط الصلة بين تصرفه العفوي - اللاواعي - وقدرته على الخلق في مواصلة اتجاهه^(٦٥) من حيث كونه يشكل اتخاذ القرار في أثناء التنفيذ ، وهو ما توصل إليه الدكتور صفوت فرج من خلال فحصه لتروق التفاعل الجوهرى بين عيني الأسواء والقصاصين ، ودلالة هذه التروق في قدراتها الإبداعية ، من حيث أكوها ذات صلة وثيقة بمواصلة الاتجاه الذي يتضمن قدرة على المتابعة واتصالاً بين الأفكار واستبقاء للمعلومات ، وتقريباً مستمراً ، وجميعها قدرات

(٦٤) د. مصري عبد الحميد حنورة : الخلق الفني / دار المعارف ١٩٧٧ ص ٦٨

(٦٥) بنظر د. حنورة : الأسس النفسية للإبداع الفني في الرواية ص ٢٣٥

معمولة لدى القصاصين ، بأنهم القصاصين معقولة من استات
بما لا يرتبط بها رابطاً ١٩٦١ . وقد حاول الباحث أن يلتزم بسيا
ب. به الدكتور عبد العظيم محمود انيد الذي ظل على ثلاثة
— هو الآخر — في مبادئه الأساسية لنظرية جيلفورد من خلال تحديد
المقاييس التي استخلصها لتكوين أثر الأداء الإبداعي في قدرات :

٢ — الأهمية

ب — العلاقة

ج — المرونة

د — الصساسية للمشكلات

هذه إذن ، هي مجموع السمات التي تشكل المستوى الذهني للفرد ، نتيجة لتنوع خبراته في حدوث ما تتميز به من سلوك يتجه اتجاهاً نوعياً تبعاً لاستيعابه الموقف ضمن الأطار العام المحدد لخصيات المبدع في سبيل تطور نموه ، متجاوزاً دور التحصيل والاكتساب الى مجال الإنتاج والابتكار ، وذلك ما حاول تحديده الباحث الدكتور يوسف ميخائيل أسعد حول موضوع الإبداع ، المنشعب في دراساته المتعددة^(٦٦) التي برهن فيها على تجسيد المحصلة الخيرية من خلال

(٦٦) د. صفوت فرج : الإبداع والمرض العقلي / دار المعارف ط ١ .

١٩٨٢ ص ٢٢٢

(٦٧) لعل أهمها : سيكولوجية الألهام . المسبقية والجنون ، ثم سيكولوجية الإبداع في الفن والأدب ، الذي يتميز بنظرة شاملة حول طبيعة الإبداع ، ويستند فيه انه قدم إضافات جديدة في هذا المصير حين خص اهتمامه لنظرية التفاعل الخيري ، ثم نظرية تلاقع الخبرات وتناسلها .

الموضوع الفني — لدى الفنان — عن طريق الملاحظ الخبيري الذي يعد أعلى مراتب نشاط البحث في الدراسات الحديثة ، ويشكل الإبداع الفني والأدبي منه على وجه الخصوص المراحل الأولية لهذا الجانب فيما يتضمن من عناصر خبرية متداخلة ، ووصفها في تكوينات جديدة قابلة للتطور والتطوير . ذلك أن مضمون الإبداع في تغير مستمر . ولا يقبل الثبات ، وهو ما تعرض له جيلفورد في تعريفه للإبداع من أنه تفكير تعسيري ، مما يعني أنه دائماً يدعو إلى الجودة والحداثة . فمن نتاج تحكم فيه تفاعلات باعتبار أنه نتاج لتلاقح خبري فيما بين كائنات حية هي الخبرات ، وأن الإبداع الفني أيضاً هو ميلاد لخبرات جديدة حاصلة على تزاوج الخبرات » (٦٨) .

ويبقى بعد ذلك قبل أن نختم هذا الفصل على النحو الذي جاء به هؤلاء المفكرون — قبل قليل — يكون من واجبتنا بعد الاستفادة من التجارب الماضية أن نستخلص بعض النتائج التي توصلنا إليها — في هذا البحث — . وهو موقف لا يدعي لنفسه أنه تفرد برأي يخالف الآراء السابقة بقدر ما يوضح مجمل ما غمض فيها ، والاعتماد عليها ، وبلورة ما قصص منها والدفع بها ، ما حدا بنا إلى إضافة ما يمكن إضافته كأساس معرفي لحركة الإبداع ، وما يعزى إليها من حركة فعلية لدينامية الإبداع النابعة من مصدر توافق طاقة الفعل التي تشكل بتعاقد خبرة العالم الخارجي ، وتجارب العالم الداخلي اللذين يحددان الإطار العام للمكونات المعرفية لدى الفنان نتيجة مشير فعلي يستجيب له ، فيحرك مشاعره ، ليمدنا بأسمى ما يملك من تجربة نوعية .

(٦٨) ينظر ، د. يوسف ميخائيل اسعد : سيكولوجية الإبداع في الفن والأدب ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٦ م ٢٢٩ وما بعدها .

استنتاجات

أولاً : المجال الثقافي فنان :

١ - اليقين المعرفي :

في مضمار هذا الجانب يهنا أن نبين نظرتنا الموضوعية تحليلية الإبداع وما ينجم عنها من دلالة وظيفية كأساس دينامي لتنظيم فاعلية الإبداع ، وصيغته المعرفية باكتساب خبرات وتنوع الثقافات لدى الفنان لتتمية وتحديث معارفه ضمن العلاقات الاجتماعية التي يتفاعل معها ، من حيث كون هذه العلاقات تحمل مشغرات مستمرة مع تغير المحيطات التي يتفاعل معها ، من حيث كون هذه العلاقات تحصل مشغرات مستمرة مع تغير المحيطات التي تفرغها طبيعة العصر ، ليصبح التحديث الثقافي المعرفي بعد ذلك وسيلة لتفكيك الموروث المزيق — منه — ، وتقويم البيانات الفنية للأعمال الأدبية ، ووضعها في المكانة التي تستحقها .

إن هذه الالتفاتة المعرفية تقتضي من المبدع أو الناقد لهذه الأعمال أن يكون ذا قدرة واسعة على الاطلاع ، ومعرفة شاملة لتاريخه الثقافي لحالة الكشف عن أفضل أكنوزه ، وهي مهمة كل مبدع أو باحث ضليع يحيط بموروثه الثقافي بالعناية والرعاية ، ويعيشه من جديد ضمن ما تقتضيه حركة التطور التي تشق طريقها نحو ما يناسب تفكير العصر الذي يمكن قانون التطور والتجديد .

وعلى العكس من ذلك نرى المبدع أو الباحث الذي يفتقر إلى قواعد المعرفة الشاملة لتاريخه الثقافي لا يستطيع أن يبدع بمكوناتها المعرفية التي تحدد معالم الحضارة ، وهكذا تكون مسؤولية كل

مبدع أو يابح تجاه هذه الهزة التي تحاول فصل أساليب فن الجذائفة عن الموروث الثقافي مسؤولية ضليعة ، لا يدركها إلا الفنان المبدع الذي يؤدي بنا إلى الفهم المباشر للأحداث والأفكار التي تلوح بها مشاعر الإنسانية على مدى تطور الحضارات .

وقد يكون ذلك القصور عن جهل — من هذا الفنان أو ذاك — بهذا الموروث ، فتصبح قدرته المعرفية غير مستعدة لظهور الصورة الحقيقية — الحياة أمتنا ذات الطابع الحضاري العريق — وتقريب بعض القيم التي نعرفها بعرفة سطحية ، أو بصورة مزيفة بحيث يكون المبدع هنا في موقع المؤهل إلى فحص وتطيل المعرفة العلمية على المستويين : الاستقرائي والاستنباطي ، وهي مقدرة تستوجب الفنان — وحده — على الخوض فيها لأنه على صلة دائمة بالجانب المظلم من الحياة المتراكمة الأحداث والوقائع الحقيقية ، والخيالية ، كالأساطير والخرافات التي يرخ بها واقعنا التراثي .

والفنان وحده هو الذي يستطيع أن يقدم لنا جوهر الحقيقة بالمامه الواسع بالموروث الثقافي ويحرك فينا معاني الوقائع التاريخية والخيالية التي ينتقي منها ما يراه مناسباً ، بحيث يستجيب لروح العصر ، وذلك بقصد اظهار قدرته الابداعية التي تقربنا إلى هذه المفاهيم ، والتي تعمل على تغيير كثير من الأنساق المعرفية وفق اتجاه القوة المؤثرة فينا والمتطابقة مع قوانين تطور الوعي الانساني لفعل الابداع الخلاق الذي يستمد قوته من حياة هذا الموروث الثقافي . وقد تفقد هويتنا المعرفية ان نحن تجاهلنا هذا الموروث ، ولم نحاول التطلع إليه بكل ما تحمله ذهنتنا من تخيل ، بقطع النظر عما اذا كان هذا التخيل ذا مردود فعلي وإيجابي للعصر أم دماراً له . وهكذا فإن ثراء المعرفة التاريخية وعلاقتها بثقافة شخصيتنا هي المعرفة العلمية

الحقيقية التي تدفع المبدع إلى تحريك متاعره ليكون أكثر بقاءً وقادرة على تنمية تجاربنا بفضل المساعي التي كان يصبو إليها بشأنها ، وإحيا ، وبعث الماضي ، والدفع به إلى المستقبل بتعبير مجازي ، وبتوليف نوعي للأحداث والشخصيات التاريخية .

وبناء على هذا الفهم تكون معرفة المبدع مخزون تراث البشري الثقافي أمراً ضرورياً لتكوين أنساق معرفته وفق الاطار العام المنظم الذي اكتسبه لدراكت عمله الفني ، ويصبح من شأن المبدع — إذن — أن يكون أكثر المأما بهذه الموصفات ، حتى أنه إذا استطاع أن يتعرض لقضية تاريخية ، أو يوظف مجازاً أسطورياً ما ، في عمله الفني ، فلا بد له من أن يعرف تفكيك رموز هذه الأسطورة ، ويحولها إلى لغة جديدة — سواء أكانت تعبيرية أم تشكيلية — مناسبة لميادين مدرجاتنا التصويرية التي تسير بالتدرج نحو خطوات الفكر العلمي المرتبط بضروريات الحياة ، وأن ذلك لن يتأتى إلا من ذخيرة مستودع الخبرة التراثية ، حيث يسعى الفكر المعاصر — وفق ذلك — إلى تكوين حقل مستقل قائم على التحليل الدقيق لإبراز خصائص الأشياء التي تساعد على البناء والاستمرار والتغير ، والتي من شأنها أن تعطي نبضاً متدفقاً لتصورنا ، وتفرض وحدة معرفية لطبيعة تفكيرنا من حيث كونه مجالاً قابلاً للتغير والبناء ، تفتح آفاقه أمام متطلبات العصر بفضل افادته من مخزون تراث البشرية الثقافي .

وبعد هذه النظرة — الموضوعية — لتحديد معالم اليقين المعرفي أو الثقافة المعرفية ، والتي تدخل ضمن إداعي تثقيف الفنان ، نجد أمامنا هذه الخصائص كأساسي لتحديد مقومات تخزين الخبرات الثقافية والمعرفية وهي كالتالي :

ج - ربط المعرفة التاريخية بالفهم الإدراكي السبع .

ب - الاطلاع الواسع بالمعرفة التاريخية للحضارات .

ج - ضرورة الالتزام بموضوعية الكشف عن الموروث الثقافي ، لأن المعرفة بموضوع ما لهذا الموروث قد يكون في كثير من الأحيان «شوهاً» لنسب أو لآخر على حسب المنهج المتبع في ابتكاره أو تحليله .

د - الشعور بالارتياح والطمأنينة تجاه الحضيلة المتزايدة من المعرفة السليمة لموروثنا الثقافي .

ب - الوجدان المصري :

إن علاقة الفنان بغيره من الناس وما يحيط به ، لن تكون لها الأهمية القصوى لو لم تكن تشمل على تنوع في الاختيار ، تفرقه حقائق معينة لملأها مصدر المعرفة ، وممارها الأساسي فيما يكتسبه من تجارب يتفتح بها في حياته اليومية ، وما يحرز من انطباعات ، وأفكار ، يكون من شأنها أن تخلق فيه روح الانكسار على النفس ، وتجعله في موضوع من يقدّر ما يكتسبه من معارف لها صلة بالأبعاد الوجدانية التي يشعر بها المبدع وانعكاسها على ما يجنيه من نتائج رفيع له أهمية في الحياة من خلال تحسين العلاقة بين المعرفة وربطها بالعاطفة ، وما ينجم عن ذلك - بربط العلاقة بينهما - من تجربة فعالة تؤثر في توسيع مدركات الفنان وتصوراته الذهنية ، ولن يكون هذا الربط إلا عن طريق احتكاك المعارف فيما بينها على مستوى مشترك يمكن من خلالها أن تدرك مقومات وجودنا .

إن الفنان وحده هو الذي ينتظر منه أن يغير الاهتمام إلى ما يدرج حياتنا العاطفة بالصراعات ، فيحاول ترجمتها ترجمة فنية مجسداً فاعلية طاقتها النفسية التي تنبذ بها تجاربه الخاصة .

ثانياً - الوعي الجمالي :

إن القصد من الوعي الجمالي هو ارتباط الفن عموماً بالشكل الذي لا يبدو إلا من خلاله ، ليكون الغرض الأساسي في هذا الشأن هو ابتداء هذه الأشكال المعبرة^(٦٩) عن الوجدان بسياقات مختلفة ، ذات مدلول رمزي بما تحمله من صور ، وهو ما رجحه شوبنهاور بقوله : « إن المهم في الفن وما يعطيه بعباء الحقيقي ليس فقط أن ينقل الصورة ، أعني الجوهر في الفن هو التعبير لا الصور ، لأن الصور في ذاتها ليست جميلة ، وإنما الجليل ما يجعل الصورة متحققة بوضوح وكمال ، أعني الأثر الفني »^(٧٠) . إن تيشل المعنى التعبيري للفن على هذا النحو لا يعني - بالمرّة - فصل تعبير الدال عن تعبير المدلول ، وإلا ضاع الغرض المقصود وهو الخلق الفني المبرع عن المشاعر والمدرجات بشكل تعبير محسوس ، ذي دلالة فنية تعتمد أساساً على التجربة الجمالية ، ذلك لأن الشكل في نظر أصحاب النزعة الشكلية ، الذين حاولوا أن يعرفوا الفن على أساس وجود

(٦٩) الفن في رأي جوتة : تشكيل قبل أن يكون جمالاً .

ينظر صلاح عبد الصبور / حياتي في الشعر / المجموعة الكاملة

٥٦/٣

(٧٠) شوبنهاور : دار النهضة المصرية عن ١٦٤ - ١٦٥ عن فلسفة

الفن عند سوزان ليجر اعداد راضي حكيم دار الشؤون الثقافية

العراق ١٩٨٦ ص ٤٢

شكلي ذي دلالة يحمل « نبط الخطوط والألوان الذي يثير اشعالاتاً جمالياً » (٧١) . وأن هذه الخطوط والألوان هي مبدأ كل الفنون وخصائصها المتميزة بها ، وليست قاصرة على الفن التشكيلي دون سواه عن بقية الفنون التعبيرية ، إن التشكيل الجمالي هو احساس تجسد منه في التعبير عن افعالات المبدع ، فيتأزر بذلك التعبير الوجداني بشكل ذي الدلالة يعطي الفن صفة الكمال المعرفي ، وإلا كان فيها يئنه هذا المبدع أو ذاك قاصراً ، ومفتقراً إلى الخصائص المياريّة التي من خلالها يمكن التمييز بين الفن الجيد والفن الرديء .

إن القول بأن الشكل الفني الجميل يعكس الصورة المعبرة للاشغال يعادل القول بأن التعبير عن الاشغال لا يكون إلا ضمن الصورة الموضوعية التي تضم جميع السمات والخصائص بوصفها المقياس الوحيد التي تسعى من أجله إلى جذب المتلقي ، بهدف تحريك المشاعر التي تعيش في داخله ، والفعل الابداعي وحده ذو الشكل الجميل الذي يعمل دلالة وجدانية قادر — وحده — على استحضار هذه مشاعرنا نحو ما يهدف إليه بواسطة ظاهر الفعل الابداعي وباطنه ، وما يحصله من قيم جمالية ، تتم على أساس توفيق بين الدال والمدلول ، المستندة على الخبرة الفنية والرؤيا الجمالية المشروطة بفكرة النوعية التي ترفع مع ارتفاع مستوى وحدتي المضمون الجيد والشكل الجيد ، لأن في ذلك أساساً للتمتع الجمالي والاحساس بالجمال في تلقي الابداع لاضاءة سبل الكون ، التي ترضى بها الانسانية لتلبية متطلباتهم بتغير وجدانهم ، وإيقاظ استجاباتهم من أجل الكشف عن عبقرية الفنان وعلاقته بعجنته ، وهو ما اعتبره الدكتور مصطفى

(٧١) ينظر جيورم ستولنيتز : النقد الفني دراسة جمالية وفلسفية

ص ٢١٣

سوفيت حين تعرض لعبقرية الشاعر ، على أنه « شخص تنظم علاقته بسجاله الاجتماعي بحيث تبرز لديه الشعور بالحاجة إلى النحن ... وحركة الشاعر كلها ، هي حركة لاعادة تنظيم النحن ، يضي فيها بخطوات ينظمها اطاره الشعري » (٧٢) .

لقد حاولت الدراسات السيكلوجية النظرية الابداع أن تقدم لنا الصورة الكافية ، فيما يتصل بعلم النفس للمراحل والظروف التي يمر بها المبدع في أثناء تعامله مع حركة الابداع ضمن المواقف التي يحققها التكامل الاجتماعي ، باعتبار أن قوة خاضعة للأنا ، التي يمثلها المبدع في تضامنها مع قوة النحن التي تحدد موقفاً متكاملًا يدفع تحت تأثير الاستجابة إلى الفعل والتحرر من التصدع المهيمن داخل الذات المكتوبة ، فيتحول الموقف من الداخل إلى الخارج — نتيجة لتأثير خارجي يستجيب له المبدع — فيحدث ما يسمى بالتوازن النفسي بين الأنا التي أحدثت فعل الداخل والنحن التي استجابت لهذا الفعل بعد أن أصبح خارج الذات ، وهنا يتجدد الهدف المشترك بينهما ، وهو محاولة تغير الجوانب التي تقف في مسار حركة فعل الابداع المتجدد ، وفق استجابة الأنا بما يحتاج إليه النحن لاشباع الرغبة ، وهو ما يحقق رضا المبدع .

ثالثاً - الاستجابة الوجدانية :

إذا اتفقنا على أن قوام الفعل الابداعي — كما مر بنا — هو الوجدان فإن مصدر ذلك ، الرؤيا الذاتية إلى العالم الباطني المعبرة عن الوجود الكوني كما تجسد في العالم الحسي للمبدع — الفنان — بأبعاده التصويرية ، ووسائله الفنية ، المتجسدة في التعبير الاشعالي ،

(٧٢) الاسس النفسية للابداع الفني في الشعر خاصة ٢٢٧ - ٢٢٨

لا عن ذات الفنان فحسب ، بل عن التعبير وجدان الإنسانية الذي يأخذ منابع الرمزية للأعمال الفنية شكلاً له في تعبيرة .

وعين نقول ان أي عمل فني ناتج عن صياغة التعبير الوجداني فذلك يعني أن هذه الصياغة لها ارتباط كلي مع جمال أشكال وظواهر الطبيعة التي يستجيب لها الفنان - حتى ولو كان غير شاعر بذلك - فسر فيه نوعاً من الاحساس بالكشف عن أسرارها الخفية التي لا يقدر معرفتها أحد سواه ، متبلورة تحت التأثير المتزايد لخبرته الثقافية ، وتجارية النفسية ، فيشارك بذلك الأفعال الفنية بالأدراك الموصوف ، لاثارة مقابرة حين يسبح المجال الى بحث الشعور العائلي والتفكير العقلي .

إن الاستجابة الوجدانية لدى الفنان موهوبة بما يتأثر به في محيطه ، فيكون خضيلة ذلك ما يتم من توافق بين العناصر الذاتية الداخلية التي يشعر بها مع ما اكتسب من عوامل أخرى خارجية مؤسوخة ، يدخل عليها كثيرا من السمات والخصائص الفنية ، مبتعدا بذلك عن الواقع الخرفي الذي يحيط به ، الى واقع آخر ، يبرز من خلاله توصيل تجربته الذاتية الى الآخرين ، وبإعادة تشكيل عناصر خيرة هذا الواقع في مواصفات فنية رفيعة ، متخطية الأشكال التقليدية ، فيكون من بين توجهات الفكر الابداعي - على هذا الأساس - هو إعادة تركيب الموروث ، وبعثه من جديد ، بخلق نظام جديد يشهد له بالجدة ، حين يربط الأسباب بنسب - بسبب بعض - والقائمة على أساس الخبرة الثقافية والتجربة الذاتية الوجدانية - وما تستثيره من دوافع ومخزوات كبرياء فعل اكتشافات الفنان .

إن المواقف الوجدانية - كما مر بنا - بعد استجابتها للمثيرات

الخارجية تعمل على أن تبذل أعرق منابع الخلق الفني ، ولعل البحث عن جذور هذا العمق في الابداع ضرورة من ضرورات حركية الابداع التي لا تتحقق سوى عن طريق الاكتفاء بدافع الرغبة المعرفية ، على أساس أن المبدع باستطاعته الاحاطة بكل ما يدرك ، مما يحيط به ، فيضفي على رؤاه طهوراً مستمدة من التجارب الذاتية التي لها ارتباط عميق بالموروث الاجتماعي ، أو كما عبر عنه يونغ (Jung) بالنماذج العليا - الأنماط الأولية (Archetypes) بطريق الشعور لا بطريق الفكر ، فتتجسد رغبة الفنان اللاشعورية ضمن هذا الاطار فيما يبدع ، وفي هذا يكمن ارتباط التجارب الذاتية بالخيال فيكتسبان وظيفة أساسية في تصعيد الاحساس بدافع الاستجابة الوجدانية ، فيما يتركه من بصمات متميزة تعود أساساً على تنمية الخلق الفني الرفيع والسمو به الى الوظيفة الشمولية للفن في مسعاه نحو التجديد الذي يعطي قابلية الحاجة الى التشبع من هذا الفعل . وإعادة الاتزان الى النحن وفق تنظيم تجربة الأنا وهكذا تكون الاستجابة الوجدانية لحركية الابداع مدفوعة أساساً من أجل أن تقول شيئاً جديداً تلتقي فيه آثار خبرة الثقافة المعرفية بفعل التجربة الذاتية .

إن ما يميز تغيير الفعل في حركيته - سواء منها الفكرية أم الوجدانية أم المادية - هو تنوع الاستجابات بتقبل التجارب الإنسانية - الحضارية - لتكون خبرة ثقافية ذات قيمة فعلية ، تطور فكر المبدع ، وتنمي مقدرته الابداعية حتى تكشف الطابع الخيالي المنتج الذي يسهم في خلق عناصر جديدة تستلهم الموروث وتجاوزة الى مواصفات الأصالة الابداعية للفنان .

الباب الثاني

الممارسة النفسية
في النقد العربي الحديث

الفصل الأول

- وجهة نظر المقاد النفسية

- ثقافة الناقد السيكلوجي

أولاً : ابن الرومي حياته من شعره

ثانياً : أبو نواس الحسن بن هانئ

وجهة نظر العقاد النفسية :

قبل أن تتعرض لسمات النزعة النفسية في دراسات العقاد التطبيقية ، يجدر بنا أن نقف معه وقفة اكبار بالاعتراف لفضله على أنه من بين مؤسسي الاتجاه النفسي وتطوره في تقدنا العربي الحديث ، بل ، رائدهم في ذلك ، لما بدا عليه من تحمس لهذا الاتجاه ، منذ باكورة مكوّناته الثقافية - الذاتية - والتي تعكسها ارهاصاته الأولى في دراساته للشخصيات التي رسم لكل منها مفتاحاً خاصاً (١) بها

(١) نضيف الى أن العقاد انكب على دراسة السيرة للعظماء واختار لمعظمها اسم العبقريّة ، وهو في ذلك لم يكن يبحث عن تفاصيل حياتهم وإنما كان يختار منها المواقف العظيمة التي كانت تجسد القيم الخالدة الممجدة ، والتي تمثل جانباً من جوارب شخصيته . وقد كان لمفتاح الشخصية في نظره دور هام في تتبع مراحل سلوكها ونزعاتها النفسية والاجتماعية ، وفي ذلك يقول : مفتاح الشخصية هو الاداة الصغيرة التي تفتح لنا أبوابها وتنفذ بنا وراء أسوارها وجدرانها ، وهو كمفتاح البيت في كثير من المتشابه والأغراض ... وكل شخصية انسانية مفتاح صادق يسهل الوصول اليه او يصعب على حسب اختلاف الشخصيات .. وهنا أيضاً مقارنة في الشكل والقرص من مفاتيح البيوت ... فرب بيت شامخ عليه باب مكن يمالجه مفتاح صغير ، ورب بيت ضئيل عليه باب مزعزع يحار فيه كل مفتاح . فليست السهولة

=

يبرزها به عن غيرها ، إلى أن تأملت معالم هذه الجهود النفسية من خلال كتابه حول : ابن الرومي ، وأبي نواس ، وهما مصدر دراستنا .

وللتنبع لوجهة نظر العقاد المستندة من أصول الثقافة الانسانية - مع زميله شكوي والمازني - يرى دفعا جديدا لبعث حركة التجديد في النتاج النقدي والابداعي ، وبخاصة الشعري منه . وقد بلغت حركة التجديد هذه شأنا عظيما باعتمادها المناهج الحديثة ، وبخاصة منهج مدرسة التحليل النفسي ، على حد قوله : « ومدرسة التحليل النفسي هي أقرب المدارس إلى الرأي الذي ندين به في نقد الأدب » ونقد التراجم ، ونقد الدخوات الفكرية جمعاء ، لأن العلم بنفس الأديب أو البطل التاريخي يستلزم العلم بمقومات هذه النفس من أحوال عصره وأطوار الثقافة والفن فيه ، وليس من عرفنا بنفس الأديب في حاجة إلى تعريفنا بعصره وراء هذا الغرض المطلوب . ولا

والصغوبة هنا مطلقين بالكبر والصغر ، ولا بالجنس والدماء ولا بالفضيلة والقيصة ... قرب شخصية عظيمة سهلة المنال ، ورب شخصية هزيلة مفتاحها خفي أو عسير . (ينظر ، صفحته ٥٨)

وقد علق الدكتور رجاء النقاش على دراسات العقاد لهذه المقريبات بقوله : ولا شك أن إعجاب العقاد بالمعقريه واستغراقها ودفاعه عنها تمثل كلها الخصائص الرئيسية في شخصية العقاد المفكر الفنان ... أو الفنان المفكر بتعبير واضح . ولكن حب المعقريه هو الصفة الوحيدة البارزة في شخصية العقاد . (ينظر ، أدباء ومواقف ، المكتبة المصرية بيروت لبنان ص ١٢)

هو في حاجة إلى تعريفنا باليوغات الفنية التي تحيل به من أسلوب إلى أسلوب (١) . وإذا كانت المدرسة النفسية في نظره هي أقرب المدارس الأدبية خاصة وإدراكا لشأنا أي فن ، ويان تأثيره على صاحبه ، فإن للمدارس الأخرى الأثر لا يقل أهمية عن بقية هذه المدارس التي تتقابل في الحجاج المستندة من تعاليمها المتشعبة ومبادئها التي خصصتها في رؤيتها لمكانتها النقدية . غير أن الاتجاه النفسي عنده فطر بالنصيب الأوفى ، لا يتوافر فيه على صفات تفرح في آثار الوعي الباطن ، وسقورة تشير في نفس مشاعر الفنان أفراد اهتماماته وبها في روح المشاعر الانسانية بأداة التعبير التي يملكها كل فنان ، المستندة من النوازع العاطفية ، الماثلة في ذات الفنان الداخلية .

وينبغي العقاد في بيان نواحي الفضل في المدرسة النفسية التي تمكن الباحث من معرفة الذات المبدعة من خلال الأثر الذي خلفته ، وما تستخلصه من نتائج هامة تعرضها للسرد الذاتية وفق ما تقتضيه ظروف الفنان والمراحل التي يمر بها ، إلى غير ذلك من أنواع التقويم ذات الأثر النفسي ، والمفضلة عند العقاد الذي يرى أنه « إذا لم يكن بد من تفضيل إحدى مدارس النقد على سائر مدارس الجامعة ، فمدرسة النقد السيكولوجي أو النفساني أحقها جميعا بالتفضيل في رأيي ، وفي ذوقي لأنها المدرسة التي تستغني بها عن غيرها ، ولا تفقد شيئا من جوهر الفن ، أو الفنان المنفرد (٢) » .

(١) العقاد : دراسات في المذاهب الأدبية والاجتماعية / منشورات

المكتبة المصرية ، بيروت ، ص ١٩٢ - ١٩٣

(٢) العقاد : النقد السيكولوجي / مقال نشر في جريدة الأخبار

(١٩٦١/٤/٥) وأعيد نشره في : يوميات ، دار المعارف ، ط ٢

ج ١/١ - ١٢

لقد كان تفسير العقاد للأثر الأدبي على ضوء المعرفة النفسية - مستنداً على الرجوع إلى سيرة صاحب هذا الأثر وما يحيط بها من أحداث في واقعها الميش ، بقية استكشاف بعض المواقف التي من شأنها أن توضح المعالم النفسية لذات الفنان . هذا الميل من الدراسة هو الذي جعله العقاد في تعامله مع الأثر الفني ، وقبل تتبع وجه هذه الحقيقة على تطبيقاته يجدر بنا أن ندرج ما سته للناقد السيكولوجي في محاولته تحقيق رؤيته النفسية بالكشف عن تفسير الخلق الفني وجلاله باستكناه مغزاه الداخلي في ذات المبدع ، وبالاكتفاء عند الضرورة على صاحب هذا الأثر ، وذلك في مثل قوله (٢) : « أما الناقد السيكولوجي فانه يعطينا كل شيء إذا أعطانا بواعث النفس المؤثرة في شعر الشاعر ، واكتابة الكاتب ، ولا بد أن تحيط هذه البواعث اجمالاً وتفصيلاً بالمؤثرات التي جاءت من معيشته في مجتمعه وفي زمانه » .

ولقد وجد العقاد في هذه البواعث النظرة الصائبة في طريقة التفكير التي تمسك على الدراسات النفسية المدعمة بالنظريات العلمية الأخرى ، والباحث في تعرضه لدراسات العقاد النقدية ، تمثل أمامه بؤله إلى التحليل الذي يعتمد على أفكار الوعي واللاوعي ، ويرداد اهتمامه بأدوات التحليل النفسي ليس في كتابه ، ابن الرومي ، وأبي نواس فقط ، وإنما في جل كتبه وأبحاثه التي يمنحها مكاناً بارزاً في ظل الدراسات النفسية بين بقية العلوم والمعارف الأخرى ضمن المناهج المتعددة .

بعد العرض لهذه الملاحظات - التي اجتزأناها من آرائه الوفيرة - القائمة على مفهوم العقاد للجانب النفسي ، تتناول بالتدرج دراسته حول :

ابن الرومي وأبي نواس

أولاً - ابن الرومي حياته من شعره

فتح العقاد آفاقاً جديدة أمام النقد العربي الحديث حين قاد الاتجاه النفسي لدراسة حياة الشاعر وأثره بفضل قراءته المتنوعة المستوحاة من أصالته التراثية ، والتي مزجها بطابع التأثر من الغرب حين لم يتوان في عكوفه قصد التطلع إلى الغرب وعدم التقيد بارتباطه بالثقافة العربية فقط ، وبهذا الدمج يكون العقاد قد حقق سبيله لتأنيص الأملار الضيق الذي كانت تسلكه الدراسات المعاصرة في تأنيص الكلاسيكي المعهود ، الذي لاكنه الإلهن ، وسُميت منه الأذواق ، وفرت منه الأذهان .

في ظل هذه الحال ، وبمقتضى هذا الوضع السائد ، راح العقاد يبحث عن منطلق آخر يكرسه لحياته الفكرية ، في تعامله مع الأثر الأدبي الذي يعكس من خلاله خصائص أخرى متميزة لأشكال الفكر الخلاق حين تبدو قادرة على استكشاف حقيقة الذات المبدعة ذات المطلق الوجداني في تعاملها مع الطبيعة الفنية القائمة على إدراك الاحساس بجوانب الحياة المتعددة .

تندرج دراسة العقاد - إذن - في هذا الشأن حول تحديد العلاقة بين الأعراض والابداع الفني ، محاولة منه لربط حياة الشاعر بما أتجه من فعل ابداعي ، ولتجديد هذه الصلة ، تبدأ من حيث ابتدأ العقاد في وصفه لابن الرومي .

٢ - التشخيص البيولوجي لابن الرومي

لقد أعطى العقاد تفسيراً مفصلاً عن طبيعة تكوين - ابن الرومي - النفسية والبيولوجية - التي شخصها أينما تشخيص في ذلك الإنسان المختل الأعصاب الضعيف البنية^(٥) ، والذي يعاني انهياراً نفسياً من مزاج المتقبض ، ومخاوفه الدائمة التي كانت حائلاً في وجه نموه الطبيعي بحيث « لا تعوزنا الأدلة على اختلال أعصاب ابن الرومي وشذوذ أطواره من شعره أو من غير شعره » ، فإن أبرز ما تقرأه له أبو عنه يلقى في روعك الظنة القوية في سلامة أعصاب

(١) كان ابن الرومي صغير الرأس مستديراً أطلاه ، أبيض الوجه بخالف لونه شحوب في بعض الأحيان وتغير ، ساهم النظرة بادبا عليه وجوم وحيرة : وكان نحيلاً بين العصبية في نحوله ، اقرب الى الطول أو طويلاً غير مغرط ، كث اللحية أصلح بادر اليه الصلع والشيب في شبابه ، وأدركته الشيخوخة الباكرا فاعتدل جسمه وضعف نظره وسقمه ، ولم يكن قط قوي البنية في شباب ولا شيخوخة ولكنه كان يحس القوة اليسيرة في الحين بعد الحين كما يحس غيره الظل والسقام ، فكان إذا مشى اختلج في مشيته ولأح الناظر كأنه يدور على نفسه أو يعرج ، لاختلال أعصابه واضطراب أعضائه ، وكان على حظ من وسامة الظلمة في شبابه معتدل القسيمات لا يأخذ الناظر بعيب بارز ولا حسنة بارزة في صفحة وجهه ، أما في الشيخوخة فقد تبدلت ملامحه وتقرس ظهره ولاحق به ما لا بد أن يلحق بمثله من تغير السقام والهموم ، ينظر ابن الرومي حياته من شعره / المجموعة الكاملة المجلد ١٥ ط ١ ص ٨٨ .

واعتدال صوابه ، ثم يستدرك الظن كلما أوغلت في قراءته والقراءة منه حتى ينقلب الى يقين لا تردده فيه^(٥) .

وكما يفهم حسناً من هذا النص ، أن اختلال الأعصاب لدى ابن الرومي تعد سبباً رئيساً في دفع قدرته على اظهار عبقرية الفنية ، لأن هذه الأعراض العصبية تعري بإرجاعها الى نظرية مركب النفس أو التعويض عن النفس حين يسوع وجدانه الى التعبير الفني نتيجة انعاشه من شذوذ وبواغث مضطربة أفقدته صلاته بالآخرين فضاقت به نفسه التي أصبحت غريبة في هذا المجتمع العاجز ، وهي وضعية متردية في حياة الشاعر لخصها لنا العقاد في قوله : « وكل ما تعلمه من لحاقه وتقرز حسه وشيخوخته الباكرا وتغير منظره واسترساله في الوجوم واختلاج مشيته وموت أولاده وطيرته ونزقه وشهوائته الظاهرة في تشبیهه وهجائه ، وأسرافه في أهوائه ولذائمه ثم أكل ما اطعمه في ثيابا سطوره من البدوات والهواجس ، قرائن لا تخطئ لها الدلالة الجازمة على اختلال الأعصاب وشذوذ الأطوار » بل لا تخطئ فيها الدلالة على نوع الاختلال ونوع الشذوذ^(٦) .

ولما كانت الطبيعة الفنية - التي مهد بها العقاد كتابه - هي المرة التي لا غنى عنها ، والتي لا يكون الشاعر شاعراً الا بتصيب منها ، لأنها - في نظر العقاد - تعطي دفعا أقوى لايفضاح المحتوى الفني المرتبط بصاحبه في مفهومه السيكولوجي الذي يتم عن كشفه جواب عدة في حياة الفنان ضمن أطواره الفني ، وفعله الإبداعي ، ولما كان ذلك على حسب رأي العقاد^(٧) : « أن تكون حياة الشاعر وقتاً شيئاً واحداً لا يتفصل فيه الإنسان الحي من الإنسان الناظم ، وأن

(٥) المرجع السابق ص ١٠١

(٦) المرجع السابق : ص ١٠١

يكون موضوع حياته هو موضوع شعره وموضوع شعره هو موضوع حياته ، فديوانه هو ترجمة باطنية لنفسه يخفي فيها ذكر الأماكن والأزمان ولا يخفي فيها ذكر خالجه ولا حاجته مما تتألف منه حياة الإنسان ، ودون ذلك مراتب يكثف فيها الاتفاق بين حياة الشاعر أو فنه أو يقل .

إن اهتمام العقاد بالتأني الذي يصور ذاتية صاحبه أمر بالغ الأهمية في دراسته الموفورة الحظ من الاهتمام بفكرة الفرائد اللاواعية ، والتي كانت صوب المعرفة السيكولوجية آنذاك ، قبل تعدد المفاهيم النفسية - لاحقاً - في فهم فوعة العمل الفني من جميع جوانبه المستوحاة من الطبيعة الفنية ، لما بها من « يقظة بينة للأحاسيس بجوانب الحياة المختلفة »^(٨) التي يحظى بها كل شاعر أو فنان - على وجه العموم - يسعى إلى تحقيق جنح التعارض بين عالمين متفاوتين غير متجانسين في الحياة اليومية بين ادراك الذات وادراك العالم الخارجي ، بما يتلاءم مع شعور الفنان ضمن إطار متطلبات الطبيعة الفنية التي لا يظفر بها إلا من جادت قريحته بالقول الجاد « وابن الرامي واحد من أولئك الشعراء القليلين الذين ظفروا من الطبيعة الفنية بأوفى نصيب »^(٩) .

ب - عبقرية ابن الرومي :

وربما طغى التحليل على جانب البحث في عبقرية ابن الرومي التي أرجعها إلى العبقرية اليونانية^(١٠) ، التي ورثها عن أسلافه ،

(٧) المرجع السابق : ص ١٢

(٨) المرجع السابق : ص ١٢

(٩) المرجع السابق : ص ١٢

والمتقلة بفعل الوراثة الجنسية ، وعلى الرغم من وجاعة هذا الرأي لدى العقاد ، إلا أن تحليله على ذلك لا يعطي دفعا لرؤيته هذه ، وبخاصة في مجال اكتساب العلم عن طريق الوراثة الجنسية التي لم يثبت فيها العلم بعد رأياً صريحاً ، وأن القول بالموروث العلمي إنسان هو قول لم يأخذ مكانه الأوفى في ضوء الدراسات النفسية ولا حتى في ضوء الدراسات العلمية ، وما يلاحظه على العقاد هو أنه أتمب نفسه في الكشف عن أصالة هذا الشاعر التي لا تجدي قوماً في تتبع مراحل تغير علاقة الإنسان في سلوكه الاجتماعي والفكري المرتبط أساساً بالفرض الذي ينبغي أن تسعى في سبيل تحقيقه لحاجتها اليومية في انعكاسها على حياته الفنية ، وهو ما استكشفه العقاد في قوله : « وأن يكون موضوع حياته هو موضوع شعره ، وموضوع شعره هو موضوع حياته فديوانه هو ترجمة باطنية لنفسه يخفي فيها ذكر أماكن والأزمان »^(١١) .

وإذا لم يكن هنا تفاعل بين طبيعة الحياة وشعور الفنان ، فإن انعكاس ذلك على الفعل الابداعي يكون باهتاً لا يتغلغل في تأثيره على النتاج الفني ومهمة الفنان هنا لا يتأثر فقط بقدر ما يحاول ترجمة هذا التأثير في نفوس الآخرين ، وهو ما إبانة العقاد في شخصية ابن الرومي التي عدّها : « فمس تامة الأداة تشمر شعوراً شديداً بالحياة من حيثما واجهتها ، وتداخل الطبيعة في كل جزء من أجزائها ... وليس الأمر كله حصاً بالظواهر كذلك الحس الذي لا يذهب له وراء العيون والآذان والآثاف ، ولا هو بالدقة التي ترهف الجواس ... إرهافة فلا يكون قصارها إلا أن تقابل بين المراتب والمسوعات ...

(١٠) المرجع السابق : ص ٢٠٥ ، ٢٢٢ ، ٢٢٤

(١١) المرجع السابق : ص ١٢

كلاهما فإن هذه البقطة النفسية لا تصاحبها بقية في الشعور الباطني تسري به في كل مسرى وتنفذ به إلى كل منفذ وترجم العواطف والأخلاق كما تترجم المناظر والألحان» (١٢) المستوحاة من واقع الطبيعة التي تسهم في تنظيم السلوك ، فيما تعطيه قوة النشاط الملائمة لتضحياته وتضحياته الشعورية والفكرية ، وهذا ما أبداه العقاد في تعريفه للطبيعة الفنية حين ذكر « أن الإحساس هو الذهب المودع في خزانة النفس وهو الثروة الشعرية التي يقاس بها سرات الكلام » (١٣) .

وللطبيعة هنا شأن عظيم فيما تبدى به الإحساس من صور يؤثر بعضها على بعض في حياة الفنان التي يستحيا عطفاً ومناجاة ، وعلى هذا النحو - كما يرى العقاد - تتجلى الطبيعة للعبقريّة التي تحبها وتسبحها الحياة ، وعلى حد قول ابن الرومي حين كان يسرّح من محاسنها :

فهي زينة البغي ولكن هي في عفة الحصان الرزان

وهي صورة تقتضي منه ادراك الشيء على حقيقته بمشاعره التي أملت على مظاهر الطبيعة لتجول قريحته بالشعر ، فتألق فيه روح العفة والشهوة تألقاً نابئاً من تعلقه بالعاطفة الانسانية « فلا انفراق عنده بين الطبيعة والشعور » (١٤) في ملاءمة حاجة النفس مع مواصفات الطبيعة ، « وأن طاقة الشعور التي يمكن استغلالها في هذا الشأن هي التي تسبق التشخيص ، والمقصود بالتشخيص هو تلك الملكة الخالقة التي تستمد قدرتها من سعة الشعور حيناً أو من دقة

(١٢) المرجع السابق ص ٢١٥

(١٣) المرجع السابق ص ١٤

(١٤) المرجع السابق ص ٢١٩ ، ٢٢٣

الشعور حيناً آخر ... هذا هو الشعور الذي يسبق كل تشخيص لابن الرومي أو كل صورة مشخصة في شعره ، وقدرة ابن الرومي على ذلك لا يجدوها شك بما حظي من نعمة فنية وموهبة شعرية طبعته قريحته بعاطفة جياشة اتخذت شكل الشعور الدقيق بكل ما حوله من قدرة الأحياء وقدرة التشخيص (١٥) .

ج - رؤية الشاعر السوداوية :

لقد جعل من شعر ابن الرومي مياراً لفهم طبيعة الحياة فمدّه من الشعراء الكبار الذين لهم المقدرة بتكوين رؤية فلسفية للحياة « وهي مزية الشاعر الكبير على الشعراء الصغار ... لأن الشاعر الكبير يشعر بكل شيء حوله ... ولأنه مستقل في ادراكه وشعوره بنحو نحو نفسه ولا ينحو نحو غيره ... ولا يد للشاعر الكبير من ادراك الدنيا كلها ، وهي الصورة التي رسمها العقاد كسباط يضع فيه ابن الرومي للبرهنة على رؤية الشاعر الفلسفية بفارق بسيط ، وهو أن الفيلسوف يجرد كل شيء ليراه بعين الفكر حيث تلتقي الكليات وتعمد الفوارق والأجزاء وابن الرومي كان يحسم كل شيء ليراه بعيني الفنان في عالم الأنوار والأشكال والخطوط والحركات (١٦) بفضل منابع رؤيته التحليلية الموعلة في تساؤل طبيعة الحياة ، غير أن تساؤل هذا اتخذ مبدأ اللهفة على الفهم منها لفرط التعطش بحلاوة المتعة كما في قوله :

لمصره ما الحياة لكل حي إذا فقد الشباب سوى عذاب
فقل لبنات دهرى فلتصبي إذا ولى بأسهمها الصياب

(١٥) المرجع السابق ص ٢٢٥

(١٦) ينظر المرجع السابق ص ٢٣٦

وهو يعطي صورة وضعه لقرطه من كل شيء حين هذه الحياة التي لم يجد فيها خيره المبني ، ومع ذلك فلا نستطيع أن نعتبر هذا فشلاً من الشاعر ، لأنه أوغل في تعمقه لمعنى التشاؤم من هذه الحياة برؤيته السوداوية في تطيره من طبيعة الحياة ، واغفاله تناؤله وترويض نفسه بالاقبال على خيرها وشرها بالانطواء على ذاته التي لم تعد من الحياة لما فيها من شرم فطر ، كان عليه أن يتصدى له ، مما أفقده روح التفاعل بين شعوره بالاندماج مع الآخرين وبين طبيعة هذه الحياة ، غير أن مهمة ابن الرومي لم تكن كذلك نظراً لطبيعة وجوده في هذا الكون بالفتور الذي مر بها وأدركتها مخيلته ، وهب أنه فشل في حياته اليومية فإن ذلك لم ينعكس على فشله بوصفه فناً أدى دوره في هذه الحياة على الوجه الذي صورته لنا شعرة ، لذلك نصيق ذرعاً بكل من يحكم على فشل ابن الرومي بأفراطه في تشؤمه من الحياة وضعفه من مواجهتها وغاية ذلك — كما يزعم العقاد — « أنه ولد مقتضياً عليه بالفشل ، وعاش في زمن لا رحمة فيه مثله ، ووجب أن يترك لقضائه يصنع به ما لا حيلة في دفعه » (١٧) .

ولكن ما سر هذا التشاؤم في سريرة حياة ابن الرومي ؟ وكيف كان هذا التشاؤم عارضاً في وجهه ؟ وما أثر توافر دوافعه من التطير ؟ فهل يمكن إرجاع ذلك إلى طبيعة العقل البشري آنذاك الذي كان يستجيب للتأثرات العقلية البالية بالاعتقاد في الخرافات ؟ أم أن ذلك كان يعد وازعاً شخصياً بفعل الدوافع اللاشعورية للأفعال والحركات العرضية التي يصادفها المرء في حياته اليومية ؟ لأجل ذلك راح العقاد يبحث عن مغزى هذا التطير في حياة ابن الرومي المليئة بالأوهام

(١٧) المرجع السابق : ص ١٥٢

والمخاوف التي سببت له نذير الخوف من الاقبال على معاذته منها ، وأول ما تصادفه في تحليل العقاد لهذا التطير هو تعريفه للطيرة التي اعتبرها « شعبة من مرض الخوف الناشئ من ضعف الأعصاب واختلالها » (١٨) .

وقطرة العقاد إلى دوافع التطير في حياة ابن الرومي انتماضها وجهان أساسيان هما : مرض الخوف ، واختلال الأعصاب ، هما حدثان مرتبطان بالذات في تكوينها النفسي والبيولوجي ، ولا شأن للأحداث الخارجية في إثارة هذه الدوافع .

ولكن ، إذا كان مصدر الخوف من الصفات المزاجية للتطير في حياة المرء فما علاقة اختلال الأعصاب بالقياس إلى التطير من الخوف في بواعثه ؟ هذا ما لم يوضحه العقاد حين تهادى في إدراجه الشق الثاني كمعصر فعال في قوله : « أن أحبل » البواعث التي أصابت ابن الرومي بداء الطيرة هو اختلال الأعصاب قبل كل شيء (١٩) معللاً ذلك بأن الرجل السليم لا يتطير ولا يتشاءم لأنه ينظر من الدنيا خيراً ولا يحس النفرة بينه وبينها ، ومن ثم لا يحس الخوف والتطير منها (٢٠) . وإذا كان هذا هو تقدير العقاد بين التناؤل والتشاؤم ، أو النذير والبشير ، وإرجاع هذا العرض إلى العليل دون الصحيح السليم من العاهات ، فما قوله في توافر هذه البواعث في عصره ، وأنها موجودة في طبائع البشر ، وأنه ما من أحد إلا يتفاعل بأشياء ويتشاءم بأشياء ويتخذ من ظواهر الزمان لخفاياه ومن قلتات لسانه لما في

(١٨) المرجع السابق : ص ١٥٣

(١٩) المرجع السابق : ص ١٥٣

(٢٠) المرجع السابق : ص ١٥٣

دخائل ضميمته (٢١) ، ذلك ما لم نجد له التمايل الكسافي في تصنيف العقاد في أحمال إيجاد علاقة بين التذير والبشر واستبيان مظاهر التطير عند كل منهما .

غير أن اعتقاد العقاد واضح في ترجيح كلمة التطير إلى المحتل ، أو مختل الأعصاب الذي « تكون الضمائر مكبرة في حبه ، والأشباح والأطياف كثيرة في ذهنه ، يتخيل ويتوهم ثم يفرغ مما يتخيل ، ويتوهم ثم يزده القزع من الأخيلة والأوهام » (٢٢) ، وإذا كان مصدر التطير هو اختلال الأعصاب الذي لم يعم على دليل علمي قاطع فما ضرر ذلك في طبيعة تفكير المتطير ، وتطويع ما يجول بضماعه ليصبح مادة للخلق الفني ، هذا ما يشبه العقاد في شاعرية ابن الرومي بقوله (٢٣) : « فإن كان إلى ذلك شاعرا وكان خياله قويا فللطيرة فيه معين لا يغيب من الخلق والإبتكار والطوارق » . وعلى الرغم من هذا القول من استشارة الشاعر إلا أنه بحاجة إلى مقدار كبير من التحديد من مقصد العقاد حول إمكان معرفة تحديد هذا المعين من حيث الكم أو من حيث النوع أو من حيث الدافع ، لأننا نجد عددا كبيرا من المبدعين الذين لم تثر فيهم براعت التطير قدراً من التحفيز أو الإغراء .

ومع أن تحقيق مقصد العقاد لتطير ابن الرومي مشروط بذوق الجمال وتداعي الخواطر (٢٤) فإن ذلك يمكن من حيث اعتبار الجمال المرتبط بنا تقع عليه الفنان في حياته اليومية ، وانعكاس ذلك على

(٢١) ينظر : المرجع السابق ص ١٥٨

(٢٢) ١٢٣-١٢٤ المرجع السابق : ص ١٥٣

(٢٣) المرجع السابق : ص ١٥٣

خواطر الشاعر ليكفل لنا نتاجاً عظيماً وهو ما أظهره العقاد في شخصية ابن الرومي التي عدّها من « النفس المطبوعة على ذوق الجمال » شرح قاتل للمناظر الجميلة السوية ، وتنفّر وتقبض من المناظر الذميمة الشائنة ، ويصاحب الفرح الاقبال والاستبشار والرغبة ، ويصاحب التفور الحزن والانكار والتشاؤم والكراهة ، وليس أقرب من المسافة بين التفور والطيرة إذا دقّ الحس وغلب عليه الحذر وأصبح الانقباض عنده قديراً يثنيه ويقتضب عليه طريق آمله (٢٥) . وما لا شك فيه أنه طالما وجدت هذه المواصفات تدفقت قريحة الشاعر بما يشعر به ليمر عن تجاربه بكل ما يعترضها من أقراح وممرات بنظرة فاحصة ودقيقة ، أي بنظرة من يدرك الأشياء على حقيقتها في شمولية الحياة حين يضيف بمخيلته غشاء لا يتمكن منه سواه بفضل قدرته على التمييز بين الصالح والطالح في نبذ الأشكال البالية الزائفة ، واحتضان صياغة الرؤيا الدائبة لطبيعة الحياة المتجددة القائمة على ذوق الجمال وتداعي الخواطر اللذين كانا في ابن الرومي على أدق وأيقظ ما يكون في إنسان (٢٦) آخر لما تميز به شعره الذي تمكننا من خلاله أن تبين شخصية ابن الرومي المعقدة في ظل تزاخم أحداثه المضطربة المرسومة في نتاجه الفني الذي عبر عن جوهر وجوده الموسوم بطابع التشاؤم .

إن اكتشاف طريقة ذوق الجمال وتداعي الخواطر من الأمور الهامة التي أدركها العقاد في شعر ابن الرومي المتميز بمعقريته الفذة وبسرعة انتقال الخواطر وتداعيها هي « من الحالات التي تتقارب فيها المعقريّة والجنون » (٢٧) ، فيما تميز به من قدرة ذهنية نمت

(٢٤) ٢٦، ٢٧ المرجع السابق : ص ١٥٤

(٢٧) المرجع السابق : ص ١٥٧

مقدرة الابداعية التي كانت مبتغاه الأسنى ، غير أن هذه العبقرية التي أفصح عنها العقاد في شخصية ابن الرومي لم تستل إلا من حيث قدرتها الذهنية على استيعاب الشيء وإدراكه ، أما من حيث مزاها على السلوك التكيفي باستخدام هذه المقبرة في الكيفية الملائمة للتفاعل مع غيره ممن يحيطون به ، فذلك ما لم يشر إليه العقاد .

وعلى الرغم من هذا فاقنا لا نزعم القول بأن العقاد مخطئ أو مقصر في حق إبراز هذه السمة ، وكل ما نعتقد في هذا الشأن هو أن سوء التكيف في حياة ابن الرومي مع مجتمعه يعد أهم عامل في أصل بواعث التطير في حياته ، ومرد ذلك إلى أوجه الخلاف بين نظريته للحياة ونظرة سواه من الأسوياء لهذه الحياة ، وهو اختلاف أساسه ادراك الشيء والتعبير عنه بنوعية مخالفة ، بين رؤية الفنان الشاعرا بالكشف عن غير العادي المألوف ورؤية الانسان السوي الضيقة التي لا تستطيع الكشف حتى عن مشاعرها .

فلم يكن ابن الرومي - إذن - إلا واحداً من أولئك المبارزة الذين كانت وضعيتهم مقرونة بالاختلال النفسي الذي أصابه كما أصاب مجتمعه المختل ، وربما كانت هذه الخصلة التي ميزت شاعره ابن الرومي عن سواه ، فلم يكن به من الهروب من هذا الواقع والتطير منه .

غير أن تطيره هذا على الرغم مما جاء به الشاعر من شواهد على ذلك لم يكن يتقن الصورة التي أعين فيها العقاد قوله ، وفصلها تفصيلاً حتى جعل من شخصية ابن الرومي قدراً شؤماً مبالغاً في شؤمه . وما يعزز شكوكنا لهذه النظرة هو عدم استقرار العقاد على رأي سليم يحدد فيه معالم الطيرة عند ابن الرومي بقوله : « وما

أالت الطيرة عنده إلا شعبة من ذلك التقيب الديني الغريزي فيه » (٢٨) . لم ما لبث أن استقر على هذا الرأي حتى طالعنا برأي آخر يبرر فيه حجة على تطير ابن الرومي التي عزاها إلى سمة المتأخرة بقوله : « إن الطيرة الشديدة في ابن الرومي كانت عارضاً من عوارض الشخوخة ، وأنه أفرط بعدما ابتلي من الآلام والأحزان وساورته المخاوف من كل جانب وقل حوله المؤاسي والرفيق » (٢٩) .

ومن هنا نشأت فيه روح المدونية التي لا تقسم بالتكيف الاجتماعي معنى يحترم ، وهي ميزة انطبع بها شعر ابن الرومي ، والملة في ذلك أن قسوة الحياة عليه ، وتكران المجتمع له ، كان السبب المباشر في فقدان الصلة بينه وبين واقعه الذي تميز عنه بشدائه عالم المعرفة الوجدانية وإظهار قدرته العبقرية في ظل هذا العالم الموبوء ، عوارضاً لما فقدته في هذه الحياة التي كانت تجري في داخلها أحداث معاكسة لما رسه نفسه من طرق يستكشف عن عواطفه الحسية ، والدفاع في الاقبال على هذه الحياة بنهم حتى أنه لم يستطع أن يبذل أقل جهد ممكن في ضبط نفسه وكبحها على غرائزه ومتطلباته المتشعبة بلمحة الجياش ، وهي صفة متميزة أظهرت لنا طابعه لتجربته التي فاحت من القساوة ما مكنته من الخوف من هذه الحياة التي تصور لنا نفسه على أنها شخصية شديدة بفكرة الخوف المستلطة عليه لأنه كان من النوع « الذي يستحضر الخوف ويكثر التوجس ويختلق الأوهام » (٣٠) . وخوفه هذا « كان من أقوى أسباب فشله » (٣١) على حسب رأي العقاد .

(٢٨) المرجع السابق : ص ١٦٨

(٢٩) المرجع السابق : ص ١٥٨

(٣٠) المرجع السابق : ص ١٠٢

(٣١) المرجع السابق : ص ١٥٠

ولا تفسير لهذا الخوف وهذه الأوهام غير قسوة الحياة عليه التي لم تتدقه بما مالت فيه الشهوانية ، تلك الحياة المليئة بالمذاب. الدائبة الصراع ، والنسبية في تعزيمه منها ، الحافلة بالأحداث المضطربة التي خلقت عصراً يصبح أثبات متناقضات الحياة بحيث « لم يكن ذلك العصر صالحاً لابن الرومي الرجل كما كان صالحاً لابن الرومي الشاعر » (٣٢) ، فكان لمرتبته النفسية بالجوء الى علة الفكري ما عوضه عن واقع المحروم منه ، وحرمة إياه طبيعة الحياة ، وكان الشعر عنده - كما عند غيره من العباقرة في جميع الفنون والمعارف - نمولاً يسكن عليه نتيجة لما عجز عن تحقيقه في حياته اليومية .

ثانياً - أبو نواس الحسن بن هاني :

إن أهم ما يميز دراسة العقاد لشخصية أبي نواس النموذجية هي أنها دراسة ذات صلة وثيقة بغرضنا المقصود ، لأنها تتم عن براءة العقاد في التحليل النفسي واستكشافه لظاهر هذه الشخصية ، وتطورها والتجارب التي مرت بها في ظل تأثيرات محيطه الذي يه نس بصدق حياته المضطربة .

كما أنها تعد - أيضاً - دراسة مكتملة لآتيجه الذي نهجه في بداية حياته الفكرية وبخاصة عند ابن الرومي ، اسهاماً منه في الكشف عن غوامض ما اكتنف بعضاً من شخصياتنا التراثية . فعلى قدر اهتمام العقاد - والنقاد المعاصرين - بهذا الاتجاه تنوقت رغبتنا في الاقبال عليها والتطلع الى شأها ، محاولة منا لمعرفة الطبيعة الحيوية التي ين بها الفنان في أثناء عملية الابداع وما يعترضها من فوارع تحو تحقيق

(٣٢) المرجع السابق : ص ٥١

أهدافها التي تتسبب في فقدان التوازن بين عالم الفنان الداخلي وعالمه الخارجي يكون سببها الأساس هو الحاجة الى الارتواء ، فيحدث عن ذلك صراع داخل الذات في البحث عن الوجود ، وعن عالمها الخارجي في اثبات قوة التفوق .

١ - الأعراض النفسية في حياة أبي نواس :

لقد حاول العقاد أن يبي نظريته بالاعتماد على منهج التحليل النفسي لاستكشاف مراحل نمو شخصية أبي نواس النموذجية المتصارعة في كل أطوارها لتبيان مظاهر أزمة تجسيد الصراع الحضاري القائم في عصر الشاعر . من ذلك أن الخلافات السائدة في عصره السياسي والآفات المنتشرة في مجتمعه كانت تعاكس حياة كثير من الناس الذين مالوا إلى الإباحية وتحذوا الانضباط في الحياة .

في هذا الوضع نشأت شخصية أبي نواس النموذجية المتهككة بين مبدأ الإباحية المفرطة التي نادى بها سواد الناس وتطور القسح الاجتماعي في فرض قيود الأعراف السائدة والفضوع لأوامرها . وفي ظل تضاعف هذا الصراع تولدت في الشاعر مجموعة من العقد ، لعل أهمها : عقدة مركب النقص (٣٣) ، وعقدة الجنسية المثلية (٣٤) ،

(٣٣) (Complexe D'infériorité) عقدة نفسية تنشأ عن الصراع بين النزوع الى التميز والخوف من التثبيط الذي كان الفرد قد عاناه في الماضي وفي حالات مماثلة وقد ينشأ عن هذه العقدة سلوك دفاعي أو تمويضي أو هجومي يحدد بشكل لا شعوري .

(٣٤) (Homosexualité) اتصال جنسي بين فردين من جنس واحد .

وعقدة أوديب^(٣٥) ، وعقدة الترجسية^(٣٦) . فاختار العقاد من يشرح هذه العقدة عقيدة الترجسية التي رأى فيها شيراً لأفاته الكبرى . وتفسيراً للأفات الضعفى التي تتفرغ على جوانبها^(٣٧) . ومن الواضح أن العقاد باعتماده على هذه العقيدة يكون قد نظر إلى شخصية أبي نواس وتبع براحها فوجدها شخصية شاذة ، منحرفة ، غارقة في جها لذاتها ، وإذا كان الأمر كذلك في بداية حياة كل إنسان خلال مرحلة الطفولة ، فإن امتداده مع تطور نموه الطبيعي يتحول إلى خاصية مرضية في المراحل المتقدمة من عمره .

إن عقدة الترجسية التي ينطلق منها العقاد لتفسير شخصية أبي نواس ترتكز أساساً على الشق الثاني من حياته التي تشتمل على جوانب حب الذات وانفصالها في اللذات والمجربات ، مبتدئاً في ذلك على بعض الأخبار لسيرته وعينات شعرية من تاجه الفني ، غير أن

(٣٥) (Complexe D'oe'dipe) مصطلح فرويدي يدل على تعلق الصبي بأمه تعلقاً جنسياً وهو التعلق الذي يكتبه الطفل ويختبه بطرائق عدة ، ويكون مصحوباً في رأي فرويد بالغيرة من الأب الذي ينال من الأم ما لا يناله الطفل ، يقابله عند الفتاة مركب عقدة الكترا . (٣٦) (Narcissisme) « ١ » عشق الذات . ٢ : استقرار مرحلة باكورة من مراحل النمو الجنسي تبقى فيها الذات موضوع العشق . وذلك نسبة إلى أسطورة : نارسيسس . (يراجع الدكتور فاخر عاتل : معجم علم النفس - دار الفلم للملايين - لبنان - ط ٣ - ١٩٧٩)

(٣٧) العقاد : أبو نواس الحسن بن هانيء / منشورات الكتب المصرية بيروت ص ٤٢

هذه الشواهد التي اعتمدها العقاد في تفسيراته كانت ناقصة من حيث كونها لا تعبر عن مستوى ما فهمه العقاد ، وما أقره في مفهومه الترجسية التي وصفها بأنها « قسر كل عادة من عادات الحسن بن هانيء وكل خبر من أخباره وكل نزعة من نزعاته »^(٣٨) ، والعقاد ما كان ليظفر بهذا الاكتشاف لولا أنه اعتمد على سيرته وأخباره من المؤرخين .

ومن هنا يستألف العقاد في تزيير وجود هذا العرض في شخصية أبي نواس المنحرفة والمضطربة بفعل اغراقها في الترجسية بتبني ما يبر أعراضها من ظروف مراحل تكوين الشاعر في عله الخارجي الذي قضى على شخصيته الاجتماعية بانفصاله عن مجتمعه أخلاقياً ، وهو ما طبع به أبو نواس حين « توافقت الدلالات والأعراض على تمييز هذه الشخصية النموذجية ، فاجتمعت فيها دلالات التكوين ودلالات النشأة البيئية ودلالات المجتمع ودلالات العصر بخلافه »^(٣٩) الذي فرض قيوداً معشيرة لتقدير الذات في أنماطها السلوكية مع غيرها . وهو تشخيص تميزه علامات وملامح الفرد المصاب بعوارض الترجسية المضطربة نفسياً وفي سلوكها مع المجتمع الذي تخترق عاداته إذ تمثل إلى درجة النفور منه ، وقد تسبب عن هذا المزاج الميل إلى الانحراف والشذوذ حتى في العلاقات الشخصية .

ب - السمات التركيبية وعلاقتها بالبيئة :

يمكن النظر إلى كل من السمات التركيبية في وصفها لحياة أبي نواس - التي استنتجها العقاد من خلال أخباره - على إنها ذات علاقة

(٣٨) المرجع السابق : ص ٩٩

(٣٩) المرجع السابق : ص ٧٦

بالبيئة الاجتماعية التي تزرع بينها أبو نواس الموفورة بكل ما يحتاجه ، ونسبل إليه طبعه ، ورضي أهواءه الرجسية في طويته^(٤٠) ، وبالباركون يكون لعامل التنشئة الاجتماعية اسهام كبير في بناء شخصية الشاعر وتوجيه سلوكه على هذا التطبع الشاذ الذي ساعد على تعزيزه بالدوية ، وفي مقابل ذلك حاول اظهار شخصيته بشكل آخر من حول اثبات الاحساس بالذات وتشخيصها « بالصورة التي يتطلع اليها الرجسي ، وتخيّلها في خواجه الجنية ، ومن هيامه بالمرح والمعانيه ولقت الأنظار الى الذات » ، وتقرّر وجودها بالتحديد والمخالفة^(٤١) .

إن اهتمام العقاد بأثر البيئة والعصر في الحياة النفسية على الشاعر لا يعطي الدليل الصادق للمجال النفسي وسط عالمه الخارجي المحيط به ، ونحن لا ننكر المجال الذي يخبئ أثر البيئة في سلوك الفرد وارتقائه . أما أن يستأثر هذا الأثر بخصاى الفرد كلية ، فذلك ما يغفله التحليل النفسي ، ولا يعطيه الاهتمام الأبلغ إلا من حينه كونه يمثل هبات بسيطة في ربطه بالجانب السيكولوجي الموعغل في جذور اللاوعي ، غير أن العقاد جاء في تفسيره لهذه الظاهرة بمعامل عام بدا له أن شخصية أبي نواس شخصية نموذجية « فيها أثر التكوين المولود ، وأثر البيت ، وأثر البيئة الاجتماعية ، وأثر العصر من جانب السياسة وجانب الثقافة »^(٤٢) . لذلك يكون من الصعب قبول هذا الرأي الكلية ، واعتباره في دراستنا لأنه لا يعد من المجالات ذات الأثر البالغ التي يقرها التحليل النفسي ، وحتى ان كان له دور قائم لا يعطي إلا بصيصاً من استكشاف الجانب النفسي للأثر الأدبي .

(٤٠) ينظر : المرجع السابق : ص ٩٠ .

(٤١) (٢٣٠١١) المرجع السابق : ص ٩٩ .

ومناحية ، نتيجة لخلوه من دينامية النفاذ الى اعناق النفس المشحونة بالعوامل الداخلية التي تثير فيها الرغبة في فهم أسرارها .

لقد أعطى العقاد للعصر السياسي دوره الفعال لمجموع العوامل الطرفية السائدة آنذاك في مدلولها الاستبدادي على السواد الأعظم من الناس الذين تقسوا من عصرهم ، لأنه لم يجلب لهم سوى الشقاء فتشت فيهم المحن ، غير أن أحداً منهم لم يتبل بسحنة العصر كما ابتلى بها أبو نواس الذي عاش في أشد التقلبات ، فلما آن له أن يفهم ويعقل ، أدرك أن الدنيا كلها فراق وشقاق ، ولم يعقل من أحداثها وخلاقتها إلا أنها اباحة ورياء^(٤٣) . فقابلها بالسخرية والاستهزاء مستهدفاً تحقيرها وتمجيد ذاته ، وهي صفة شكلت أحداث العصر برمتها ، فلم يتميز أبو نواس عن غيره ، أو هذا الفرد عن سواه . فهنا تبدو مغالاة في شمولية الحكم على مواصفات أبي نواس وكأنه يمثل العصر كله ، وحتى إن صح هذا الافتراض فلم لا تجد لها الأثر المطلق بين كل الناس وحتى بين علماء الدين الذين شهدت في عهدهم حركة دائمة للعقيدة الدينية وتياراً نشطاً للزهد ، وبخاصة عند أولئك الذين انصرفوا الى العبادة وتقوى الله من زهاد ومتصوفة .

ركز العقاد اهتمامه على الدور الشعوري في حياة أبي نواس المائل في التنشئة الاجتماعية ، ومراحل نمو هذه الشخصية في جانبها اللاشعوري الذي كان سبباً رئيساً في خلق هذه الشخصية التي احتوت على مجموعة من العقد النفسية ، وهي خطوات لا واعية ترسبت فيه منذ وجوده على بساط الأرض ، إذ كان محروماً من العوامل العديدة التي يمكن ادراجها بإيجاز في النقاط التالية :

(٤٣) ينظر : المرجع السابق : ص ٩٥ .

١ - عدم الشعور بالحنان العائلي الأبوي

٢ - فقدان عظمة النسب .

٣ - الاحساس بالنقص والمهانة .

٤ - فقدان الثقة في طبيعة العصر بصنيعه ، راحله .

٥ - عدم الاحساس بالطبائفة .

٦ - الشعور بالفراغ الروحي .

إن هذه الروافد تكون في رأينا مرجحة لخلق هذه الشخصية بهذا السلوك الذي ترسبت معالمه ، وتضاعفت شخائفه في لا وعيه . فلم يجد بداً من تعويض هذه الأغراض بإباحته المفرطة التي وجد فيها حظه الموفور لتعويض النفس ، ومتفذاً مستورا لتحقيق أحلامه في رغباته الجنسية ، والاستمتاع بكل أنواع ملاذ الحياة .

يذهب العقاد في سياق منطلقاته إلى الاسترسال والاسهاب في بعض الحقائق النفسية والبيولوجية التي تنطوي على آفة الرجسية متبهاً أعراضها ولوازمها ، والتي اشتملت في رأيه على آفات متعددة أهمها شعبتان : تسمى أحدهما الاشتهاء الذاتي (٤٤) ، وتسمى الأخرى

(٤٤) الاشتهاء الذاتي : يقاب على الحالات الجسدية التي تقتصر باختلال وظائف الجنس في صاحبها ، ويبلغ من اختلال هذه الوظائف أن المصاب به يبنى إذا اطل النظر إلى بدينه عارياً في المرأة وما إليها . وأنه يشتهي بدينه كأنه بدن أنسان قريب عنه .

التوئين الذاتي (٤٥) . من هنا كانت انطلاقة العقاد في تحديد معالم شخصية أبي نواس النموذجية التي قدم لها بدراسة نظرية مفصلة العودة إلى جذور الرجسية في مفهومها تبريراً لانحرافات أبي نواس في سلوكه بغية تبيين رغباته الجنسية بوسائل شتى ، وفي عشقه المذاته ، وهما صفتان تدرجان تحت مصطلح عقدة الرجسية في تكوينها الذاتي القائم على اشباع النزوات ، والتي تجد لها لوازم أخرى تساعد على تحقيق رغباتها ، لعل من أبرزها في رأي العقاد لازمة التليس أو التخصيص ومنها لازمة العرض ، ولازمة الارتداد . وهي لوازم تنطبق على أبي نواس في خلائفه الأولية والتبعية ، وتفسر جميع أحواله حيث لا يفسرها ضرب آخر من ضروب الشذوذ في المسائل الجنسية (٤٦) .

ج - تشخيص لوازم البناء النفسي :

وعند تبينا للعوامل الرئيسة التي تسهم في بناء هذه الشخصية من خلال ما ارتآه العقاد ضرورياً من لوازم لتفسير شخصية أبي نواس ، يجدر بنا أن تعرض هذه اللوازم لمعرفة مدى قدرة العقاد على تحقيق غايته :

(٤٥) التوئين الذاتي : يقاب على الحالات العاطفية والفكرية فينخذ المصاب به من نفسه وثنا يمدده ويغزه وبذلكه . ويشوب هذا التوئين حب كحب المرأة لمثوقه ، فهو لا يخلو من اختلال وظائف الجسد ولكنه لا يبلغ بها مبلغ الحالة الأولى . ينظر المرجع السابق ص ٣٥ ، ٣٦ .

(٤٦) المرجع السابق : ص ٣٦ ، ٣٨

وهي في اصطلاح النفسانيين عبارة عن توحيد الذات في شخص آخر برابطة افعالية ، فينتج عن ذلك احساس مشترك بينهما غير أن لازمة التشخيص هذه في نظر التحليل النفسي هي تلك التي تتبع من الاشعور وأنها تعتبر مكباً هاماً لتفسير تشخيص الذات وعلاقتها بغيرها ، وبخاصة في نشأة تكوينها ، أما أن يرقى مفهوم ظاهرة التشخيص كما جاء في دراسة العقاد الى مستوى بن أبي نواس ، فإن انتقال هذه المعايير الى هذا المستوى من السن يعد تشاذاً ، ومرضاً نفسياً . وحتى أن سلمنا بصحة ذلك من حيث كونه ظاهرة ايجابية فانه ينبغي اعتباره وسيلة دفاع يستجد بها الفرد في حالة شعوره بالقلق الناجم عن الصراعات المتتالية في مواجهة الحياة ، كأن يقتصر فرد ما شخصية انسان مرموق في الحياة فيعجب به ليتحل سلوكاته للتغلب على تهويلاته ، أو التوحد مع جماعة معينة ذات خصائص ايجابية في الحياة . أما أن تنتقل معايير هذه الظاهرة الى مواصفات سلبية وفي هذه السن المتأخرة من حياة الفرد ، حين ذاك يكون هذا الفرد غير سوي وغير قابل في قدرته على التكيف مع مجتمعه ، لذلك ينبغي اعتبار شخصية أبي نواس شخصية مرضية إذا سلمنا بصحة رأي العقاد الذي راجع ويرر ترجسية الشاعر بفاهيم نظرية عامة وبشيء قليل من أثره الشعري الذي استقرأ في عزله ، وذلك حين اختار لهواه غداً ألثغ مثله لا يحسن نطق حرف الراء حين يكسب بخارج صوته فيها كما جاء على لسانه :

يكسر الراء ، وتكسيراها يدعون من السقى الى الخذف

(٤٧) وهي ما تعرف بالانقباض .

أو نفس الغلام الذي يعجبه فيه بحة صوته التي كانت إحدى خواصه الصوتية وكذلك ما أعجبه وشغفه في جارية تشبه بالكتاب حين قال :

مؤذرة مؤنسية بها ألم ، وبها ألم
تجر ذيل مؤزرها وفارس اذنها فلم

وما كان يخاطب به معشوقه من الغلمان على أنه كان معشوقاً مثله ، ويحكي لهم كيف يشبهون به مع عاشقه الى غير ذلك من المعايير التي يشترك فيها مع غيره الذين طبعهم لازمة التشخيص والتلبس ، واعتبره في معشوقته حنان التي تتحقق فيها هذه الصفة على نحو لا يتحقق بغيرها إذ كانت لها السمات النفسية والبدنية التي تراءى في ميوله الجنسية .

يتضح من هذه الاستشهادات أنها غير كافية للبرهنة على مبتغاه للكشف عن وقائع معالم الترجسية في شخصية أبي نواس والتي استلها من ديوانه معتداً في استنباطها ، لكونها تقتصر الى البرهان المقنع ، لأنه لا ينبغي مجرد اعجاب الشخص ببحه في شخص آخر بوصفها صفة لازمة مشتركة بينهما كدليل على تشخيص ذاته وتوحيدها في الذات الأخرى التي تفسرها الترجسية بجميع أعراضها المرضية .

وما أسهل أن نجد مثل هذه المواصفات ماثلة عند كثير من الشعراء في أدبنا العربي ، بل وفي الآداب العالمية ، فهل معنى ذلك أن هؤلاء الشعراء تصابون بما يطلق عليه التحليل النفسي التلبس والتشخيص . وفي هذا إعادة النظر في اعتبار هذه المفاهيم على

حقيقتها وتوظيفها في مكانها المشروط ، وأن الذي وصفه العقاد في شخصية أبي نواس تجاه هذه الظاهرة لا يبدو أن يكون عرضاً عادياً نجم عن اضطرابها السلوكي في تكيفها مع مجتمعا .

٢ - لازمة العرض (٤٨) :

لقد جعل العقاد من هذا المعيار سمة بارزة في شخصية أبي نواس المتهتكة الشاذة في تفكيرها وتصرفاتها مع قواعد المجتمع ومراسيم الأخلاق التي تتنافى مع ميوله المنحرفة الفارقة في الاستهتار والتفريط والتي أعلنها ظاهرياً دون تنسّر في مجونه ، محاولة منه لإظهار ذاته والتباهي بها ، ولقد أنظر إليه فلاناً منه لإظهار حريته في تمرد على معايير المجتمع العام وتقاليد الموروثة بسببه إلى شذوذ التريزة الجنسية ، وأنواع المحرمات الأخرى التي تعبر عنها لازمة العرض بشكل واضح كما جاء في رأي العقاد بقوله : « ولعل لازمة العرض أظهر فيه ، لأنها من شأنها أن تتلمس وسائل الإظهار فلم ينظم شعراً في الخمريات أو الغزل أو المجون إلا تبين منه أن الجهر بالمحرمات أدنى إلى هواء من المتعة بالمحرمات » (٤٩) ، غير أن استقصاء العقاد لهذه الحقيقة لا يعطي التفسير الكامل لدعوة الشاعر إلى التمتع وإقباله على الحياة بهم من جميع مباحيها .

(٤٨) وهي لازمة تشير إلى نمط السلوك المميز الذي يتبعه الفرد وفق

ميوله ونزواته - سواء ما كان منها إرادياً أم غير إرادى -

باعتراض جزء من أعضائه الجسدية التي يتنافى ظهورها مع

معايير المجتمع الأخلاقية ، لأنها تنير فيهم التهييج الجنسي .

(٤٩) المرجع السابق : ص ٤١

وإذا أردنا أن نحدد غاية هذه اللازمة - كما جاء في توضيح العقاد - فالأجدر به أن ننظر إليها في الجزء الذي خصصه لتكوين أبي نواس الجسدي في وصفه له نقلاً عن رواية ابن منظور في قوله : « كان حسن الوجه رقيق اللون ، أبيض ، طو الشائل ، ناعم الجسم ، وكان في رأسه سباحة وتسيط أي كان شعره مسدلاً على وجهه وقفاً وكان ألحج بالراء ويصعلها غيناً وكان نحيفاً وفي حلقه بحة لا تشاركه » (٥٠) . أما أن ننظر إلى لازمة العرض فيما أعلن عنه جهراً على أنها نمط لحياته المفردة وفق ميوله ونزواته ، فذلك ناتج عن أسباب أخرى لا تمت بصلة إلى لازمة العرض بقدر ما تفسر تهيجه في الحياة رغبة في إثبات الوجود ، ولكي يحقق الشاعر ذاته ويحقق وجوده لازم فكرة الاغتراب سرّاً بمجاهرة انتقامه من الحياة بالاقبال على المتعة بجميع ملاذها ، وهكذا تألفت فكرة الاحساس بشع الحياة لبضامي بها فكرة الاغتراب الروحي ، وبين رغبته في الحصول على الماديات وقدراتها ما يظفر عالمه الروحي ، فقد توازنه في محاولة إثبات الوجود بالتكيف المشروط مع الوضع الاجتماعي ، وهكذا ولد فيه هذا الاغتراب عقدة الاستعلاء في حب الظهور بترجيسته حين أثبت ذاته مادياً ، ظاهرياً ، وأفقد وجوده روحاً ، باطنياً ، فقلبت عليه مادية الجسد في التباهي بها وارتوائها من ملذات الحياة .

ثم أن العقاد حين يطرح فكرة الجهر بالمحرمات (٥١) التي نادى بها الشاعر وفضلها عن المتعة بالمحرمات في قوله :

وإن قالوا حرام قل حرام ولكن اللذات في الحرام

(٥٠) المرجع السابق : ص ٧٧

(٥١) المرجع السابق : ص ٤١

حتى يصبح أكثر حرية بدعوته إلى ممارسة الحياة حين « تكبر المتعة في حده وفي وصفه بقدار المخالفة لا بمقدار المتعة والتذادها » (٥٢) .
فذلك لا يعني إطلاقاً أن غرضه الأساس هو العرض والظهار وحتى إن سلمنا بهذه الخاصة فلا بد أن يكون لها دوافع تستأثر الشاعر لافظهار هذه المجرمات بالتهالك على لذاتها والاستمتاع بها .

ومن هنا فقد كانت مشكلة أبي نواس حول طبيعة البحث عن إثبات الذات تتأرجح بين تحقيق هذه الذات في تقوية علاقاتها مع المجتمع ، وبين فصلها عن هذه الشريحة حين تخرج إلى العزلة والانتقام من طبيعة هذه الحياة بلجوها إلى الاستمتاع عن لذاتها ، فقد عبر عن هذا التوتر الشديد الدكتور زكي المشماوي بقوله (٥٣) : « ومن هنا جاءت أزمة الشاعر الحقيقية » وهي أزمة من التوتر الشديد الناشئ عن الصراع الباد بين العالم الخارجي وما يتطلبه من متطلبات ترضي حاجة المجتمع والناس وتخضع للنظم والقوانين والعادات التي يفرضها المجتمع بلا هوادة وبين حاجة الشاعر النفسية التي تشكل وحدها عالمه الذي يتمتع له ويرضيه » ، وهي أزمة حادة لازمت في كل شيء واستأثرت حياته ليظل في صراع دائم تحت وطأة احساسه بقيمة الوجود ومعاناته منه ليستحوذ على تفكيره ، فلم يجد غير استملائه على أعرافه الماثلة في عالمه الخارجي منتصباً لذاته في أمانه وظلموحاته ، وأن يجعل لعالمه الداخلي لسطاً خاصاً يحدد معاملته في موقعها من العالم الخارجي والذي أصبح خاضعاً لأرادته .

(٥٢) المرجع السابق : ص ٤١

(٥٣) د. زكي المشماوي : موقف الشعر من الفن والحياة / دار

النهضة العربية ، بيروت ١٩٨١ ص ١٩١

وهي لازمة يخطئ العقاد في مدلولها الاصطلاحي الذي أقره التحليل النفسي ، من حيث كونها - في نظره - تقترب من ظاهرتي التشخيص والعرض السابقين في أنماطهما السلوكية ، غير أن الكومس أو ما أسماه بلازمة الارتداد قد وجد فيها أنها تتخذ في شكلها تبعاً للمرحلة التي يمر بها صاحبها ثلاثة درجات (٥٤) ، أهمها تلك الذي يمتلك فيها شخص ما صفات شخص آخر ، ويرغب في أن يصبح فيه معايرة طلياً منه أنه سوف ينال مركز الشخصية المتقسمة ، غير أن العقاد لا يسمعه الحظ هذه المرة في ادراكه للمعنى الحقيقي لاصطلاح مدلول لازمة الارتداد التي تعني في مفهوم التحليل النفسي « التراجع إلى أساليب من التعبير والتصرف ذات مستوى أدنى من فاحية التعقيد والالبناء والتمايز » (٥٥) ، والاختلاف واضح

(٥٤) أولها : توثيق النفس .

ثانيها : خلع الشخصية على إنسان آخر ، ومن المتصور أن يكون هذا الإنسان نسخة من الشخصية الرجسية كما تهواها ففيها لا بد شيء من الاختلافات بالتحسين أو التقصير .

وثالثها : أن تعود الشخصية الرجسية فتستعيد الملامح المختلفة وتلبس بها وتحبسها من ملامحها وصفاتها ، وبخاصة إذا رأت أنها ناقصة فيها . ينظر ، العقاد : أبو نواس الحسن بن هاني ص ٤٨ ، ٤٩ .

(٥٥) جان لامانش ، و / ج . ب . بونثاليس : معجم مصطلحات التحليل

النفس ، تر / د . مصطفى ججازي . م . ج . د . ن . والتوزيع ،

ط ١ ١٩٨٥ ص ٥٥٥

بين هذا التعريف وما جاء به العقاد حين دأب على رآيه بأن هذه الصفة لازمة في شعره - ومتشعبة فيه بقوله : « ولا حاجة إلى استقصاء شواهد الارتداد في شعر أبي نواس » ، فكل ما وصف به أكفاء المندمة والظرف وجعلهم من أقرانه لا يخلو من هذا الارتداد » (٥٦) . وذلك أمر طبيعي في حياة كل فرد شعري مثل شخصية أبي نواس التي لازمت صحة الأختيار من المرابين من ذوي الحساب الرفيع الذين كان يرى فيهم المعيار النموذجي للصحة مثل : والبة بن الحباب ، ومطيع الياس وحباد عجرد ويحيى بن زياد ، وغيرهم من الذين شرف بهم وشرفوا به حين لم يجدوا غير الكأس يلجأون إليها لادانة المصير والانتقام - من هاجسه المخيف - لذاتهم ، التي نسمي لخلق إبداع عالمهم الذاتي الذي يطمحون إليه * ومن هنا كانت هذه الصحة بمثابة الحضور النموذجي للخوض في عالم النسيان كخلاص من هذا العصر المتردي الموبوء .

لذلك لا نجد غرابية في أن يختار أبو نواس أكفاء المندمة والظرف الذين اعتبر فيهم العقاد لازمة ارتدادية بشخص فيها ذواتهم لتحقيق ذاته * وكل ما في الأمر أن الشاعر - وأي شاعر مثل أبي نواس عليه أن يختار ندما لم يستحضر علمه الآتي يأخذ منه ما استطاع إلى ذلك سبيلا * : يتداوى بالداء (٥٧) الذي أصبح ضرورة ملحة في حياته الداعية إلى التحرر من القيود السقيمة ، ورمزاً متجدداً لتحقيق فكرتي التمدد والخلاص .

(٥٦) العقاد : أبو نواس الحسن بن هانئ ، ص ٩٩

(٥٧) دمع عنك لومي فان اللوم اغراء

وداوني بالتي كانت هي الداء

لقد احتلت الخبرة مركز الصدارة في حياة الشاعر التي عوشت له واقعه النفسي المضطرب ، غير أن العقاد يجنح في تحليله لمعاصرة الشاعر هذه الخبرة بافتراض أساسه عقدة مركب النقص التي كانت السيل الأواحد الذي عزز ميله في عكوفه على الإبداعية المفرطة . لكن هل استطاعت هذه العقدة أن تضيف شيئاً لتفسير حياة هذا الشاعر ؟ ... أغلب الظن أن العقاد باعتياده على كثير من المفاهيم النظرية التي استعطلت طاقتها في تفكيره يكون قد أفرط في شمولية استقالات هذه المفاهيم النظرية على سيرة الشاعر وتجاهه الفني .

لقد استمد العقاد مبادئه فسه لعقدة الشعور بالدونية (٥٨) من منطق نظرية أدلر ، الداعية إلى السيكولوجية الفردية التي تهتم بالصفات المميزة لكل فرد في سلوكه العام الدفاعي ، الأمر الذي يدفع الفرد إلى التعويض بالتعدي من كل ما يفترضه من نقص في كونه النفسي أو الجسدي بقصد إثبات الذات .

لذلك نجد العقاد يقتنص كل ما من شأنه أن يمت بصلة إلى هذه المفاهيم بطريقة انتقائية لأحداث الشاعر ضمن حياته « سواء ما ترتب عن ذلك من تنشئه الاجتماعية ، أو وضعه العائلي ، أم في جميع مظاهر سلوكه واضطراباته النفسية ، وغير ذلك من المواصفات التي كونت عقدة الشعور بالدونية فاستبدل الخبرة بهذا الوضع الزائف كتعويض لهذا الشعور إلا أن خبريات أبي نواس في نظر العقاد تميزها عدة عوامل للكشف عن هذه العقدة * منها على

(٥٨) وهو فيما لأدلر شعور يقوم على دونية عضوية فعلية ، يحاول

الفرد في عقدة الدونية أن يعوض عن قصور بدرجات متفاوتة في

نجاحها (ينظر مفهوم مصطلحات التحليل النفسي ص ٢٩١) .

الخصوص : اهتمام أبي نواس الذي لم نجد له المحجة المطلقة لانتسابه الحقيقي ، فلجأ إلى عالمه المثالي الذي خلقه لنفسه المائل في تقديمه الخمرة والعكوف على شربها لأنها كما يرى العقاد في ذلك « تقيض بدلائل العقدة النفسية ومركب النقص الذي يساوره في انتسابه إلى كل من أبويه » (٥٩) .

قد يكون صحيحاً ما اعتبره العقاد من أن عقدة النسب التي كانت تتعالى بها الأصوات في عهده من بين الأسباب التي دعت الشاعر إلى اللجوء إلى الخمرة وسيلة للهرب من الواقع ، غير أنها لا تعد الباعث الرئيس في حياة الشاعر بعبء إلى معاقرة الخمرة ، لأنه لم يكن الوحيد في هذا العصر ومن مستهم هذه الظاهرة التي سادت معظم الناس ، وإذا كانت هذه العقدة في نظر العقاد من أقوى بواعث أبي نواس على معاقرة الخمرة وآلفة مجالسها (٦٠) ، فما قوله حين اعتبر الشاعر « يشربها لأنها شراب الملوك أو الشراب العريق الذي عاش مع أجداد الأكاسرة والقيصرة وقبل مدار النجوم » (٦١) ، أو يشربها لأنه حين « يفتتح كل خمرة أو يتغللها بالنمي على الظل والرسوم » (٦٢) في قوله :

لتلك أبكي ولا أبكي لمنزلة

كانت تحل بها هند واسماء

حاشا لحدرة أن تبنى الخيام لها

وأن تنروح عليها الأبل والشاء

(٥٩) المرجع السابق : ص ١١٩

(٦٠) المرجع السابق : ص ٨٤

(٦١، ٦٢) المرجع السابق : ص ١١٩

له بكيت كما يبكي التوى رجل

على المآلئ والأطلال بكاء

ويشيد بها حين لا يدرك الكفاءة لها كل شارب ، ولا يسبق الشاربون لها إلى مثل شمائل أبي نواس (٦٣) أو يشربها حين يوبت السامة التي تعاوده بقوله : « ويلاحظ في خمرات أبي نواس هذا الولع بكل ما يتبه الشعور ويدفع السامة ويوقع في خلده أنه مشغول بها يشغل ويشير » (٦٤) ثم اعتبرها أخيراً باعثاً قوياً في « سوء العيش ونقص الغذاء واقتدار الجسم إلى الحركة والتنبه » (٦٥) .

يندو أن العقاد من خلال هذا التفاوت بحاجة إلى دفعة فائقة لاستكشاف معالم شخصية أبي نواس وإلى رأي سليم يستقصى به نتائج الفنى وذلك غاية ما يصبو إليه كل باحث قدير ، ومع ذلك فلا ينكر فضل العقاد في هذا الشأن إلا أن اعتماده على سلوك الشاعر والظروف المحيطة به التي اتخذها سبيلاً إلى القياس بنظرية عقدة الشعور بالدونية أفقده صفة التوازن بين حياة الشاعر والبرهان العلمي لتفسير سائر مظاهر الاضطراب النفسي عند أبي نواس .

ومجمل القول ، إن محاولة العقاد التي بذلها في استقصاء أخبار أبي نواس باعتماده على نظريات التحليل النفسي لم تكن صائبة في مجملها لأنه أسهب في انتقاء أخبار الشاعر دون اللجوء إلى نتائج الفنى إلا في حالات نادرة بما كان يتفق مع ما يجنح إليه ، وقد كان لعملية الانتقاء هذه وربطها بالمفاهيم السيكولوجية محدودة الفهم

(٦٣) المرجع السابق : ص ١٢٠

(٦٤) المرجع السابق : ص ١٢٣

(٦٥) المرجع السابق : ص ١٢٦

من شخصية أبي نواس الحقيقية التي مضت في كتاب العقاد دون أن يسبها التحليل النفسي إلا بشيء قليل من الصواب ، أما ما برهن عليه من أسرار الغدد في الجنس والنفس والتوالد ، والفوارق بين الجنسين ، وغير ذلك من المصطلحات النفسية ، فإنها لا تمت بصلة إلى نتاج الشاعر وفنه الشعري ، لأننا لا نملك من الحقائق العلمية - الطبية - ما يؤهلنا باستكشاف هذه الأعراض من حياة أبي نواس ، وكل ما في الأمر أنها افتراضات ، وكل افتراض غير قائم على براهين علمية لا يستند عليه ، وإذا استثنينا ما اقتناه العقاد من تنف شعري لبني عليها دراسته فإن معظم ما جاء به العقاد لم يكن مقنعاً في حقيقة ويبدو أن سبب ذلك إنما يرجع إلى شمولية الحكم بعرض مصطلحات نفسية عامة غير قابلة للاستقاط على شخصية أبي نواس مما أدى به إلى فقد التوازن بين هذه المفاهيم النفسية وربطها بحياة الشاعر .

ونتيجة لذلك ، فإن هذه الدراسة جاءت بتأويلات تلقائية كتعليق للوازم ، التليس ، والعرض ، والارتداد . من غير حاجة مقنعة والتي لا تستند في حكمها على استنتاج النتاج الفني الذي يحتوي على وفائف نفسية قد تعيننا على استكشاف لا وعي الشاعر الذي يعكس سجله التاريخي .

أما أن يكون الاعتماد كلية على وقائع الأحداث والأخبار التاريخية للشاعر بمعزل عن الإبداع الفني فذلك ما يدعو إلى التقليل من أهمية التحليل النفسي الذي نهجه العقاد في دراسته هذه التي تتقبلها المنهج الحديث بتقد أصولها .

* * *

الفصل الثاني

الرؤية الشمولية في اتجاه النويديهي

- أولاً: منهجه في دراسة ابن

الرومي وشعره .

- ثانياً: نفسية أبونواس

١- الأعراض النفسية الرئيسية

وطرق إثبات الذات

٢- الأعراض النفسية الثانوية

وطرق إثبات الذات

أولاً - منهجه في دراسة ابن الرومي وشعره :

أ - تنوع معارف ثقافة الناقد :

تميز كتاب : ثقافة الناقد الأدبي لـ « محمد النويهي » الذي خصه لابن الرومي ، بما ينبغي للناقد أن يتزود به ، بإبداء الرغبة في الاقبال على تنوع المعارف الانسانية ، كما جاء في مطالبه من النقاد قوله^(١) : « إنما أطلبهم وأصر على مطالبتهم بالاطلاع في قسمين اثنين من الدراسات ، لا محيص لهم منها أن أرادوا أن يتقنوا عملهم كباحثين في الأدب ، وهما : « علوم الأحياء والدراسات الانسانية » . فراح يستطرد الحديث بالكشف عن المعالم الأساسية التي يختص بها كل باحث من هذين القسمين من العلم باستخدام أدواتهما - المناسبة - لدراسة الأدب .

وبما أن هذين القسمين يدرسان الانسان من حيث مواصفاته الداخلية والخارجية ، فلا بد للناقد - والمبدع على وجه الخصوص - أن يحاول فهم ثمره هذين العلمين لمعرفة حقيقة الانسان في كونه الداخلي ، وفي حياته الطبيعية « لأن الثقافة الأدبية وحدها

(١) د. محمد النويهي : ثقافة الناقد الادبي / مكتبة الخانجي - دار

الفكر . ط ٢ ، ١٩٦٩ ، ص ٧٤

لا تكفي» (٢٢)، لذلك يسوق إلى القارئ، بعضاً من حقائق علوم الأحياء والدراسات النفسية ما اعتقد أنه لازم لفهم هذه الصورة، ثم يحذره ألا يعتمد عليها كلية في قوله: «لست أسوق إليك هذه الحقائق العلمية لتطبيقها على ابن الرومي تطبيقاً». فلا تقص أمام كل منها تسأل: إلى أي حد وجدت في ابن الرومي» (٢٣). والحقيقة أن النوبي يريد أن يعود القارئ - الناقد - أو المبدع - على استكشاف مظاهر الكون الحقيقية المرتبطة بالإنسان من المعارف الإنسانية المستمدة من التجارب العلمية. فحاول أن يعلي من شأن الفنان - في كتابة هذا - ليدرك واجبه نحو أصالته الثقافية، ولتحقيق هذا المجهود راح يكثر من النصائح والإرشادات بدعوة الاطلاع على حقائق النظريات العلمية.

ب - عبقرية ابن الرومي اليونانية :

عندما حاول النوبي التخلص من هذه النصائح ليبدأ دراسته حول عبقرية ابن الرومي الشعرية بالاستناد إلى معارف إنسانية أخرى لم ينبج من الأطناب والاستطراد، محاولة منه لاستكشاف هذه العبقرية، وذلك عندما توافرت له معلومات مطبوعة عن قوانين الوراثة البيولوجية، وقوارق الأجناس بالاعتماد على ما جاء به العقاد والملازني حين أقرّا عبقرية ابن الرومي اليونانية « فأرجعنا هذا إلى أصله اليوناني» (٢٤)، ليخرج بنتيجة مفادها: كيف يرث ابن الرومي ل مجرد أنه يوناني - إن كان يونانياً حقاً - ميزات عقلية لا وجود لها

(٢٢) المرجع السابق : ص ٦٥

(٢٣) المرجع السابق : ص ٧٨ - ٧٩

(٢٤) المرجع السابق : ص ١٧٤

الوراثة الجنسية، أو لا يعرف العلم لها وجوداً، فإن لم يعرفه العلم فكيف عرفه الملازني والعقاد لا كيف تستمر هذه الميزات العقلية من أجل إلى جيلاً بعد جيل حتى تصله بعد أكثر من ألف من السنين، فهي لا تنقلها وحدات وراثية معروفة بين الوحدات الوراثة التي فيها العلماء» (٢٥).

ويحاول النوبي في موقفه من مشكلة أصالة ابن الرومي العرقية أن يجعل لها حداً فاصلاً، مبركاً شاعريته من تطرف كل ما يحاذي حولها في تثبيت شخصيته العرقية التي ترعرعت في ظروف بيئية عربية، ومجتمعها العربي، وذلك حين أقر « بأن ابن الرومي شاعر عربي لا شك في عربة فنه مهما كان أصله الجنسي. فهو جزء من التاريخ الأدبي العربي لا يفهم خارجه ولا نستطيع أن نتصور انتماءه إلى نوع آخر من الفن، يوناني أو غير يوناني، وكل ما جاء به من جديد فهو في نطاق العبقرية العربية» (٢٦).

على الرغم من تعدد الروايات والتفسيرات المختلفة من حيث إمكانية التعرف إلى أصالة ابن الرومي، وعلاقة ذلك باتتاجه، إلا أن الرأي الراجح، والنظرة الصائبة هي التي تعتمد على تفسير العمل الأدبي على ضوء صاحبه، وتبني أصالة الشخص العرقية، والمراحل التي مر بها في حياته مساعداً للتغيرات النفسية التحليلية القائمة على العناصر الكامنة لدى المبدع، وما يمر به من بوغات مضطربة وقيود خارجية في حياة المبدع، وينظر إلى الفنان المبدع لا كشخص شاذ أو مضطرب، بل في مطابقته لوجه إبداعه، على أن تكون المراحل التي يمر بها الفنان - المبدع - والمظاهر التي يعمل ضمنها

(٢٥) المرجع السابق : ص ١٨٦

(٢٦) المرجع السابق : ص ٢٦٢

تواجه ، تطابق نوع الاحساس الداخلي الذي يشعر به الفنان ، وهو ما يشجع النقد على تدقيق العمل الفني ، وتقريبه منا بوصفه يعبر عن ادراكنا ، وهو ما جاء به النوبي حين تعرضه لابن الرومي - كرجل مضطرب بالأوهام والخاوف - معتبراً أن ابن الرومي « لا يمثل هنا تردده وحده » بل يمثل تردداً جديداً في صراعاتنا العاطفية التي تتناوبنا «^(٧)» ، وهو أمر طبيعي في حياة كل فنان يسعى إلى مشاركة وجداناتنا ، وهذا يكون من العبث الادعاء بفصل العمل الأدبي عن صاحبه ، أو دراسة هذه الشخصية بمعزل عن نتاجها الفني ، أو تفصيل هذا عن ذلك - بل إن عملاً فنياً أو شخصية ابداعية - لا تكون لها الأهمية المرجوة إن لم يكن هناك ترابط بين العمل وصاحبه ، وهذا ما يبدو على أن النظرة الصائبة في حق الدراسات السيكولوجية ، وهي نظرة على عظم قيمتها تمدنا قدراً معتبراً من معرفة الفعل الابداعي وعلاقته بصاحبه .

وإذا نظرنا إلى ما جاء به النوبي في عمله عن ابن الرومي ، نجد أن الكثير من هذا العمل لا يست بصلة إلى الموضوع الرئيس الذي خص به الكتاب ، وهو ما شعر به حين ذكر قارئه قائلاً : « ولا بد أنك لاحظت في كل كتابي هذا كيف أنني أكثر الاستشهاد بتجارب الشخصية ، إلى حد لا بد أنه أدهشك »^(٨) ، ولعل في هذه الاستشهادات - كما يرى النوبي - مؤشراً توضيحياً لربط الصلة بين تجارب الفنان ، ومتلقيه بقصد الوصول إلى مستوى واضح يربط العلاقة بينهما ، وهو ما جعله يستقصي بعض الحقائق العلمية ، ويفصل الحديث فيها تفصيلاً .

(٧) المرجع السابق : ص ٢٩٠

(٨) المرجع السابق : ص ٣٣٦

ج - ظروف البيئة في حياة ابن الرومي :

لقد كانت دراسة النوبي حول شخصية ابن الرومي دراسة بيولوجية وراثية من حيث إنه حاول أن يوضح ما جاء به العقاد والمازني في دراستيهما حول طبيعة أصل ابن الرومي ، وذلك بتقنين مراعيهما التي كادت تقتصر على الظروف الخارجية التي مر بها الشاعر ، وعلى الرغم من إبطاله هذا الزعم إلا أنه لم ينبج من الوقوع فيه ، من ذلك أن دراسته في هذا الصدد خالية من أي مدلول سيكولوجي ، سواء ما تعلق بالأنماط السلوكية في حياة ابن الرومي أم في عمله الأدبي أم فيها معاً ، مركزاً تحليله على العوامل الظرفية المؤثرة في حياة الشاعر والتي كان يتلقاها من بيئته التي شكلت وجوده الحقيقي بهذا النمط الذي عهدناه في حياة ابن الرومي ، وأثرت في خبراته الشخصية النابعة من مؤثرات بيئته كما جاء في رأي النوبي من أن « الشخصية لا تتكون من العناصر الجسمية وحدها ، وإنما هي في الحقيقة نتيجة تفاعل هذه العناصر مع ظروف البيئة »^(٩) .

ولكن ، هل للبيئة دور فعال في تحديد معالم الشخصية من حيث الجانب النفسي ؟ ، ذلك أن النظرة السيكولوجية لا تقدم عوناً مشياً في مساعدة الباحث لتحليل الشخصية الابداعية ، وما واكبتها من ظروف الحياة المرتبطة بأثر البيئة ، على رغم ما قد تعرض له هذه الشخصية من قساوة الحياة ، حين تبلور الذات مع هذه الأحداث القاسية ، لأن تحقيق التوازن النفسي بين جوار الذات وتفاعل البيئة ، باهت التأثير في حياة المبدع - كائنات من كان - إلا ما كان له قيسة

(٩) ١٠٠٩ ، ينظر : المرجع السابق : ص ١٣٥

فعلى في نفسه ، وهو كيانه الداخلي ، حينذاك يفترق هذه الأحداث دون شعور منه . في لا وعيه الى حين ربطها بما يصادفه في حياته لاحقاً ، وبرزها في قالب فني عاكساً تجاربه الشخصية .

إن مؤثرات البيئة - على حسب رأي التوهي (١٠) - لم تعمل شيئاً في تخفيف وطأة اختلالات الشاعر النفسية ، على أن « أعظم أسباب فشله وألمه ، لم تكن في بيئته ، وإنما كانت في تكوينه هو (١١) » .

د - الأعراض النفسية ودورها في تحريك الشاعر :

وإذا كان عامل البيئة قاصراً في مداه بالمعلومات الكافية التي تحيط بالوسط الذي ينمو فيه الفنان وينعم في ظله خارجياً وداخلياً - فإن الأوضاع والتوترات النفسية التي تكتنف حياة الفنان تساعد على تعزيز مقصد النظرة السيكلوجية لتحليل الفعل الإبداعي وربطه بصاحبه ، من حيث كونها تسهم في تحريك الشاعر ، وتذكّي من حدثها إلى أن تحولها إلى أزمة نفسية داخلية في حياة الفنان ، من ذلك المؤثرات العظمى التي جعلت من الشاعر أن يكون على هذه الشاكلة كما جاء في رأي التوهي « إنما كانت في أغلبها مؤثرات جسمانية . وما أحسبنا مخطئين إذا قلنا أن كل شيء في جسمه كان مضطرباً ، جهازه العصبي كان مضطرباً وجهازه الجنسي كذلك ، وجهازه القدي أيضاً ، فلا غرو أن كان عقله أيضاً مختلاً » .

أول ما ينبغي أن نلاحظه هو أنه كان رجلاً ضيقاً سقيم الجسم معتل الصحة طول حياته ... فكان قليل الجلد ضعيف الاحتمال ،

لم تقاد يطق أهول التعب ، بل يضجر من أقل من أعضائه به ظروف العلقس أو ظروف المكان » (١٢) .

وهذه كما نرى كلها مواصفات خارجية تتعلق بأعضاء جسم الإنسان التي لم تعد قادرة على القيام بوظيفتها كما ينبغي . وفي هذا الصدد يفرح علم النفس الفردي أن الأشخاص الذين يشاؤون وفي أجسامهم نقص يشعرون بالدونية ، مما يترتب عن أزمة نفسية . ومن الضروري في ظل هذه الأوضاع التي تفر كيانه الداخلي أن يعمل صناعي جهده في تحسين ظروفه النفسية ، بحيث تتلاءم وأماله الحياة الاجتماعية . وما يتطلبه المستوى الذهني للفرد السوي . وهو ما لم يكن متوفراً في حياة ابن الرومي على حد قول التوهي حين اعتبره بعد ميوله ورغباته محاولة منه في خنق مواهبه ، ولما كان مقياس الضجر هو الاضطراب النفسي ، فقد كان يضجر حتى من سوء الطبيعة « من الصيف ومن الشتاء ، ومن الحر ومن البرد ، ومن المطر ومن الصقيع ، ومن الشمس والريح الحافة ، ومن السفر ، ومن الإقامة » ، هو يضجر من كل شيء بل من وجوده باقائه في هذا الكون السيئ لم يعد يطيعه .

فلقد كان شعوره الناتج عن ضجره من هذا الكون « وعن وضعه الجسماني عائناً في حياته الاجتماعية » وما يترتب عنها من تفاعل . ما أحدث في نفسه ارتباطاً زرع كيانه نتيجة هذه الأعراض التي يشعر من خلالها بالدونية في سلوكاته اليومية بفعل مضاعفات « اختلالاته الجسمانية ، واضطرابات النفسانية » (١٣) طوال حياته

(١٠) المرجع السابق : ص ١٢٩

(١١) المرجع السابق : ص ١٥١

(١١) المرجع السابق : ص ١٥١

كما ترتب عن هذه الأعراض شعور بالخوف الذي لم يؤمن له الراحة والطمأنينة النفسية ، وقد تبينت مظاهر الخوف في سلوكه بفعل تأثير هذه الأعراض التي عاكنت قدره في هذا الوجود سواء ما تعلّق منها بالاختلالات الجسمية ، أو نشأ عنها من حدة الاحساس ، وجسوج الخيال ، وعظم طيرته ، وشذوذة وغرابة أطواره ، واختلاف في حياته الاجتماعية من فقر وحرمان ، ومن تحقيق الرغبات في كل ما كان يطمح إليه حتى من البلاط ، وغير ذلك كثير من « الأسباب التي اجتمعت لتجعله شديد التخوف من العالم الخارجي عنه ، عظيم العذر منه ، عظيم الانكماش في نفسه ، ومن هنا نشأت ميزته النفسية الأولى ، وهي تحليله الدقيق لمستوى ما يجده في نفسه من الاقتمالات . وما يمرض لعقله من الأفكار وما يصوره له خياله من الشكوك والمخاوف » (١٤) .

يبدو أن ارادة القوة التي يتمتع بها كل انسان لم تكن من حظ ابن الرومي بفعل معاكسة القدر التي عززت الأعراض النفسية المضطربة خلال حياته ، ومضاعفة الأعراض الجسمية ، وما نتج عنها من تقايل الجراحة التي حالت دون فاعلية ارادته القوية تجاه الحياة ، حتى تجاه من يماثر من أعز الأصدقاء ، وهو ما أنكره على صديقه في هذين البيتين :

حضضت على حطب لناري فلا تدع

لك الخير تحذيري شرار المعاطب

وانكرت اشفافي وليس بها نعي

طلّاسي أن ابقي طلاب الكاسيب

(١٤) المرجع السابق : ص ٢٨١ و ٢٨٢

- ١٧٦ -

يعلق النوبي على معنى البيتين بقوله : « انظر كيف صار إلى أن يشك في صدقته ويرتاب في نصائحه ... والعلم الحديث يقدم لابن الرومي سلاحاً نافذاً في احتجاجه هذا . إذ قد أدرك الأطباء والنسائيون الآن أن مثل هذا الرجل المصاب بالأوهام والمخاوف ، من لوهم المرض أو توهم الخطر ، لا يجدي معه أن تحاول اقناعه بوهية مخاوفه » (١٥) .

إن ما يصيب المرء من تهديدات خارجية أو داخلية لذاته - سواء ما ترتب عن ذلك من خطر واحة حياة المرء على المستوى البيولوجي أو الطبيعي أو النفسي - ويكون من شأنه استثارة دوافع القلق لانكار الواقع ورفضه بكل خصائصه ومواصفاته ، فتتخبط الذات تجاه هذه الضدّة لتتطوي بأفكارها ومشاعرها محجمة رغباتها التي لم تعد تتناسب مع معايير الواقع المعيش ، فتتصارع الذات مع ما ينبغي أن يكون لتستكين في الأخير إلى واقع الكبت الذي أصبح في نظر هذه الذات عبارة عن ملجأ تحقق فيه نزواتها ورغباتها تجاه حيز العالم الشعوري ، مما يترتب عنه مشاعر عدوانية ضد كل ما هو خارج الذات ، وذلك ما عكسه معنى البيتين السابقين اللذين عبرا في جزء منهما عن وهية مخاوفه ، غير أن النوبي يرى : « أن مخاوف ابن الرومي لم تكن كلها توهماً ، فهو من ضعف صحته وحدة احساسه كان يألم ألماً حقيقياً مما قد لا يؤدي الرجل العادي » (١٦) .

لقد أدى تردد ابن الرومي في صراعاته العاطفية دوراً كبيراً في احكامه من الاقبال على انعكاسات الحياة التي أحدثت انقصاماً بينه

(١٥) المرجع السابق : ص ٢٨٨

(١٦) المرجع السابق : ص ٢٨٩

الاتجاه النفسي : ١٢٠

- ١٧٧ -

وفين تكيفه المرتبط بالشروط البيئية ، وفي غياب هذا التكيف أو التفاعل مع المجتمع ومعاصرة الذين ومنهم النوبي في قول : «والشيء الوحيد الذي نستطيع أن نلوم معاصريه فيه هو - ليس أنهم لم يقربوه إليهم ، ولا أنهم لم يولوه عملاً ، ولا أنهم لم يحيوا كل مطالبه الملحة الجشعة - بل أنهم دفنهم السخط والتبرم به أحياناً إلى إهماله أهلاً تاماً ، ولم يدبوا له الثقة ... الأمر الذي يجعلهم أقل استعداداً لمكافأته على مجرد موهبته الشعرية» (١٧) .

فلم يظهر إقباله عليهم نتيجة ما كان يراه فيهم من بخل أو اضطهاد أو مقاطعتهم إياه .

يكون من الضروري والحالة هذه الاقرار بأن الذات المبدعة وفق هذه المعطيات تنسحب إلى فهم ادراك فعل الواقع ، وتعماني من لواقص تسبب كلية في خلق أعراض مرضية ، قد تكون بيولوجية أو سيكولوجية أو اجتماعية ، فيحدث ما يسمى في علم النفس بالضغط أو القسر الذاتي ، وهو معيار نفسي تظهر معالمة حين لا يدرك المرء قيمة المعرفة بالذات بدرجة يشعر من خلالها بأنه غير مقبول من الذات الأخرى ، فقد أدرك النوبي ذلك فراح يبرر فشل شاعره في حياته حين اعتبر أنه لم يكن كل سببهما يضل الناس واضطهادهم أو مقاطعتهم إياه (١٨) وفي هذا ما يبرهن على أن ابن الرومي كان ناقماً على كل من يحيط به ، وعلى أن ردود فعله تجاههم كانت تتأثراً بالحيلة والحذر ، فما كان عليه إلا أن يلجم مشاعره ، فلم يعد لديه ذلك الإقبال على الحياة الذي يتلاءم معه كل إنسان سوي ليشر

(١٧) المرجع السابق : ص ١٥٠

(١٨) المرجع السابق : ص ٢٩

بقية الحياة ، ويستمتع بطعمها ، بل أصبح ذلك الإنسان الذي «أغلقت أمامه أسرار القدر ، وحجبت عنه خفايا العواقب ، فهو يفت أمامها متحيراً ، مشدوها زائغ البصر ، مبجل العقل» (١٩) ؛ وذلك في مثل قول ابن الرومي :

اخاف على نفسي وأرجو مفازها

واستار غيب الله دون العواقب

الا من يرني غايبي قبل مذهبي

ومن أين الغايات بعد المذاهب

الا يمكن أن نعتبر رأي الشاعر في هذين البيتين خلاصة لتجربة حياة دافقت من الحسر والأسى ما أرغمها على الخلاص من واقع هذه الحياة إلى عالم آخر أرحب ، ذلك ما تبرره حقيقة البيت الثاني الذي نستشف منه هواجس الرهبة من البحث عن الذات نتيجة الأوضاع النفسية المتردية ، غير المترتبة التي مر بها في حياته والتي مزقت كيانه ، فأضحى يعيش نصفيين ، تماثل شطره الأول في وجوده ككائن غائب عن نداء الضبط الاجتماعي العام ، في حين نال نصفه الثاني رضا رغباته الذاتية باللجوء إلى صوت الضمير المعبر عن ذوي أعناق « وفي ظل هذين الشطرين تتحد معالم السلبية الوجودية لدى الشاعر في مواجهة الواقع ، مما أحدث انفصاماً بينه وبين العالم ، تتباعد علاقاتها » ما أدى ذلك إلى تضاعف أعراض المرض والقلق من الأوهام التي كانت اللاتأنيب أوضاعه المضطربة حين كان « يرى في دهره عدواً مشخصاً يستعد إتياده » (٢٠) ، وهو ما تعبر عنه هذه الأبيات التي أوردناها

(١٩) المرجع السابق : ص ٢٩١

(٢٠) المرجع السابق : ص ٢٩٤

التوبيخي مستدلاً بها رأيه في الحكم على زعم جابر الشاعر السلف
المليئة باللوعة والتهكم كما في قوله :

ومن تكة لا فيتها بعد تكة رهبتا اعتساف الأرض ذات الناكب
وصيري على الاقتار أنسر محملاً علي من التفرير بعد التجارب
لقت من البر التباريح بعدما لقيت من البحر أبيض النوائب
سقيت على ري به ألف مطرة شفت لبفسيتها بحب الجادب
ولم اسقها بل ساقها مكيدتي تعامق دهر جدتي كلالعاب
إلى الله اشكو سخف دهري فانه يعابني مذ كنت غير مطالب
إني أن يقيت الأرض حتى إذا ارتقت برحلي اتاهها بالقيوث السوابب
سقى الأرض من اجلي فاضحت مزلة تمايل صاحبها تمايل شارب
لتعويق سيري أو دخوض مطيتي وأخصاب مزود عن المجد ناكب

لهذا الوضع طابع فاجع من حياة ابن الرومي ، فلم يكن بدا منه
في معاناة صروف الدهر الذي لم يزل منه ما يرضيه ، فأعرض عنه ليحدد
رؤيته في الحياة حين ملك شجاعته ليجابه خطر الدهر — ذلك الأمد
المحدود امتداد فضاء الصحراء — الذي تحيط فيه بين الحسرة والإمام.
وإزدادت هذه الرؤيا وضوحاً ، عندما ازداد إدراكه في انسياقه
واستسلامه لتهويمات ذاته التي أصبحت مقياساً لكل شيء ، وليس
هذا البيت إلا فتحة نطل منها على لوحة الشاعر ، وتهكمه المر بسخافة
الدهر :

إلى الله اشكو سخف دهري فانه يعابني مذ كنت غير مطالب

والشاعر هنا لم يجد ما يخفف عنه وطأة هذا الاحساس بحرمانه
من ملذات الحياة ، ولم يتجد عنده قانون تناوب وحدة اللذة والألم ،
أو النبطة والحسرة في الحياة الطبيعية لدى كل الناس ، بل ازداد
الوحدة عنده في شقائه من الدهر وكآبته منه ، وتجسدت فيه معنى
الحساسية المفرطة من كل شيء ، حتى في طيرته التي بلغت حدتها
الأقصى ، ليبدى تمرده على كل ما هو مألوف ، وغايته في ذات
اختراق المعهود ، وعدوانيته على الدهر ما أفقده قيمة الانجم بين
شكل الحياة ومعناها ، والتوفيق بين التخلي والتبنيك ، وضمن هذا
التأرجح تألفت فيه جاذبية التخلي المتمردة ، لينغمس في معنى روح
الكران للدهر المغم ، وفقدان الثقة — حتى من أعز الأصدقاء —
والخلالة الجسسي ، واقتضاه النفسي ، كل هذه الموصفات تجسدت
ونالحت ، فانبثقت عنها شخصية مضطربة ، متفتنة ، مليئة بالشمعور
الطامعي على الوضع الخارجي لطبيعة الحياة ، تلك شخصية ابن
الرومي الناقمة على الوضع والمضطربة في كل شيء ، حتى « أن رأى
الشيء مخيفاً قال لك أو لا تراه مخيفاً ، فإن رآه أننا قال أحده :
فانه يخادعك بهذا الأمن الظاهر ، وهذا السكون الماكر » (٢٩) .

وحجت في ذلك قوله :

وما أنا بالراضي عن البحر مركباً ولكنني عارضت شغب المشايخ

هـ — أثبات الذات بالتعويض عن النفس :

لقد ولد فيه هاجس الخوف وشبح الواقع المرعبيناً نفسي
في محاولة إثبات الذات التي ينبغي أن تؤدي وظيفتها ولو في تقاعلها
مع نفسها حتى لا تعمق معنى روح المشاركة السلبية في الحياة ، فراح

(٢٩) المرجع السابق : ص ٢٩٩

نفسها شططاً باستشارة الشاعر . واستعاطى ملكته ، وفريقه
بنداق التوق ، والتعويض عما فاتته بإخلاق العنان لعالمه الباطني الذي
حقق مجور اكتشافه لذاته من خلال فعله الإبداعي ، الذي رأى فيه
قهرأ لهويته ، وهو ما استكشفه النوبي حين تعرضه لبعض
الآيات التحليل مبرراً « أن ابن الرومي بعد أن وصف مخاوفه ،
فأطال وبذل جهده في إثبات صحتها وبرهنة على واقعيتها . يبدو
عنا فيشعر بسحقها ، وتبدئ له ضآلتها وقلة اقتناعها ، يشعر هو بهذا .
بما وهب من قوة الفكر ، وما نما فيها من ملكة البحث والتحقيق ،
ولكن قوة فكرة ، وملكة بحث وتحقق لا تكفيان لازالة هذه
المخاوف ، فهو في مازق شرير : هو مفتتح اقتناعاً منطقياً بسخافة
أوهامه ، ولك اقتناعه المنطقي لا يزيلها ، بل لا يخفف منها ذرة . فهي
لا زالت على أشدها وأسوأها » (٢٣) .

إن رغبة ابن الرومي التي أفصح عنها — كرهية أي شاعر كائناً
من كان — هي إثبات الذات بالتعويض عن النفس ، فيما يجيش في
نفسه من خواطر يهتف بها من أعناق المعتمة الى عالمه الخارجي
محاولة منه — دون وعي في ذلك — بالتغلب على ما يصادفه من قساوة
الحياة ، وتحقيق ما فاتته من رغبات في فعله الإبداعي ، وبهذا يرقع
الفنان سلاح الأفعال للتأثر لنفسه الموجودة في هذا العالم المهيب .
وذلك ما يدفعه الى استثارة مشاعره من أجل إقامة علاقة بينه وبين
المتلقي ، علاقة تحببها وحدة التملك في نتاجه ، تملك الحرمان ،
الثقة ، تملك الذات ، بل تملك الكون الذي فقد لذاته ، شكلت
هذه العريضة محوراً فيما يحققه من تاج إبداعي ، أبدى فيه تعويضه

(٢٢) المرجع السابق : ص ٣٠١

النفس المتربس من انكشافه في نفسه وانطوائه عليها ، وقد عند
النوبي أن الذي أنتج فيه هذا الاتساع أمران (٢٣) :

أولهما : حرمانه القدر الذي اشتهاه من اللذة حين فشل في
حياته ، وذلك الفشل الذي وصفناه ونظرنا في أسبابه .

بينما ثانياً العامل الثاني في انكشافه الشديد في نفسه .

إن واقع الشاعر ، على ما مر بنا ، المتكون من وضعه النفسي
المضطرب ، هو الذي عزز رأي النوبي بعد تعرضه للأسباب التي
أدت الى اخفاق ابن الرومي في حياته بقوله : فرجل تلك حاله
الجهمانية ، وتلك اختلالاته المتراكبة ، وذلك مزاجه وخلقه ، وذلك
شدوذ أطواره وغرابة سلوكه ، ما كان يستطيع أن يتجح لا في عصره ،
ولا في عصرنا ، ولا في أي عصر آخر . فإن صفة واحدة من صفاته
التي رأيناها كانت كفيلاً بأن تجعل من الصعب نجاحه في أي مجتمع ،
فما بالك بها جميعاً » (٢٤) .

و - النظرة السلوكية لتفسير ابن الرومي :

هذه إذن هي وجهة نظر محمد النوبي ، وهي دراسة تندرج في
سياق خطوط التحليل النفسي القائم على النظرات السلوكية ، ولعله
جدير بنا أن نعترف بمجهوداته المبكرة التي تعد من بين الإسهامات
الأولى في خلق مجال جديد للنقد العربي الحديث يهتدي به في العمل
العلمي . ومهما يكن من نقص أو تقصير عند ناقدنا ، فقد كان لديه
من تكريس الجهد ، وتشجيع باب الدراسات النفسية على أدبنا ما

(٢٣) المرجع السابق : ص ٢٧٩

(٢٤) المرجع السابق : ص ١٤٥ ، ١٤٦

يكفي لإدراكه معنى هذا الجهد سواء أفلح أم أخفق « فاستجلا،
التناقض هو في حد ذاته مكسب عظيم » ، على حد قوله حين راح
يرد فجاج الدراسات النفسية في حل مشاكلنا ، وهو على رغم ما
يقال عنه من انتقادات ، فقد كانت له محاولته الناجحة إلى حد ما
في إبراز معالم تفسير علم النفس الفردي وإبراز مظاهره على شخصيات
نرائنا ، وقلمها الأبداعي .

صحيح ، أن محاولته لم تف بكل نظريات علم النفس التي
تقتضيها الدراسات الأكاديمية المتخصصة في مجال التحليل النفسي .
وذلك أمر طبيعي من باحث أدب ، بل يكون من الإجحاف مطالبة أي
باحث أدبي استعمال وسائل التحليل النفسي الدقيق ، وتطبيقها على
أي عمل فني أو صاحبه ، إنما كل الذي يطالبون به على حسب رأي
النويهي « هو أن يقرأوا خلاصة ما انتهى إليه المتخصصون في تلك
البحوث ، وأن يقرأوها في كتب مبسطة لا تقتضي منهم جهداً زائداً ،
اكتبت لهم هم ليقرأوها فيفهموها » (٢٥) ، وتعليه في ذلك أن يشجبه
أي باحث لتقبل العلوم والمعارف الإنسانية حتى تتكون لديه ملكة
الاستنباط والاستقراء وإدراك الشيء على حقيقته ، بحيث « لا ينبغي
لك أن تقول : كان ابن الرومي مختل العقل ، أو كان مختل الأعصاب .
أو كان كثير المخاوف ، أو كان جامع الخيال ، دون أن تعرف ما هو
العقل ؟ وما هي الأعصاب ؟ وكيف تختل ؟ وما معنى الاختلال بالضبط ؟
وما هذه المخاوف ؟ وكيف تنشأ ؟ وما معنى جنوح الخيال ؟ وقس
على ذلك سائر التقريرات ... » (٢٦) .

(٢٥) المرجع السابق : ص ٧٦

(٢٦) المرجع السابق : ص ٧٩

والنويهي في حرضه هذا إنما يركز على تحول انتباهنا إلى ربط
الأسباب بالمسببات ، في تحليل الأمور وإيجاد التوازن في تأمل
الأشياء التي تحيط بالإنسان .

وتوجز القول ، هنا ، بأن دراسة النويهي حول نفسه ابن
الرومي التي وصلتنا في كتابه ثقافة الناقد الأدبي لم تلق إلا بصيصاً
من اشعاع التحليل النفسي الذي اخترقته تضائعه وإرشاداته التي
طالب بها نقاده ، ومجاراتهم الأسراف في هذا المطلب الذي يستحق
منهم السعي إلى تحقيقه ، وهو ما نطمح له حين بدت عليه روح
الشفقة على منصفية الأدبيين في قوله : « فما وصل بي الحق أن
أطالبهم بدراسة كل المعارف التي سردتها سرداً ، والتي لا أعرف أنا
من أكثرها شيئاً » (٢٧) .

وبديهي ، أن العمل الفني مهما كان يقتضي من صاحبه الاطلاع
على المعارف الإنسانية ، وإلا ما استطاع أي باحث أن يتقن عمله
كما ينبغي له أن يكون خالداً عبر كل الأزمنة ، مقترباً حدود الإقليمية
إلى كل الأمكنة ، لما يحمله من معنى روح التعبير عن الإنسانية جمعاء .
فبقدر ما كان النويهي مفرطاً في المطالبة بالالمام الواسع بالثقافة
الإنسانية ، ومعارفها المتشعبة ، إلا أنه لم يخط للتحليل النفسي قدره
من العناية الواسعة ولهذا كان اسهاب النويهي على حساب دراسة
ابن الرومي ضمن عمله الفني ، وإذا كان هذا تجنياً على ابن الرومي
في كونه لم يحظ بالقسط الأوفر فيما كان - النويهي - يسعى
الحصول عليه في هذه الدراسة وإذا عدنا هذا تقصيراً منه ، فإن
شائبة الكتاب الثانية في حق ابن الرومي هي استطرادات النويهي

(٢٧) المرجع السابق : ص ٧٤

بتفصيل متزاخمة باطالة التدليل على لزوم الثقافة العلمية . والتي حاول تطبيقها على ابن الرومي في شكل تقارير علمية تبحث في وظائف الأعضاء ، وفي العقل والمخ والراس ، ومدى تأثير القوة العقلية بالتركيب الجسماني للمخ ، وما للجهاز العصبي من أهمية ، وما يستمر في دخلة من أجزاء تعمل بشدة في سبيل المحافظة على القوى العقلية لجسم الانسان والملاءمة بينه وبين العالم الخارجي ، كما يواجهها النوبي يعرض مفصل عن الجهاز الجنسي والاختلالان الجنسية على أنها « من أعظم العوامل التي تؤثر في تكوين الشخصية » (٢٨) ، ثم الغدد الصماء التي تؤثر بدورها في بناء الشخصية بتنظيم وظائف الجسم المختلفة ، وتأثيرها على تشييد الانسان ومزاجه .

كل هذا - وغيره كثير مما جاء به في عامل الوراثة البيولوجية والوحدات الوراثية - وغير ذلك من الحقائق العلمية قد سردتها النوبي سرداً ، فاخرقت مساحة الكتاب - طويلاً وعرضاً من حيث كميته - حين كان يدعو من خلالها الى اعادة النظر في قراءة العمل الأدبي من زاوية جديدة تنطلق من الاطار العام لثقافة الباحث ، أن الناقد الى التخصص ببعض الشيء في حقل العلوم والمعارف الانسانية المتعلقة بدراسة الانسان وتطوره .

ولعل من الأسباب التي حدثت بالنوبي الى القيام بهذا الاستعراض المبالغ فيه - الى حد ما - هو ما رآه في واقع الثقافة الأدبية - آنذاك من جمود وتردد - وفي كتب تاريخ الأدب العربي التي تجشوي على « أشعثات من المعلومات مخلفة تخطيطاً عجيباً ، وأحكام تلقى جواها ، قليل منها الصحيح ، وأكثرها قاسد ، أو نفع بقيق ، أو جهلاء

(٢٨) المرجع السابق : ص ١٠٧

محصن لا معنى له سوى طيطنة لفظ وترصيع مفردات ... » (٢٩) ، ولعل السبب في هذه الحالة السيئة المحزنة كما جاء في قوله (٣٠) هو جهل سائر النقاد الذين لم يستطيعوا أن يتنجوا نقداً مفيداً أو تاريخياً أدبياً ذا قيمة ، وأن أذهابهم ما زالت تدور في الدائرة المحددة نفسها التي ورثوها عن الأسلاف ، وهذا بالضبط ما كان سائداً في الدراسات الأدبية التي لم تتطلع على المناهج الحديثة ، وهو ما عبر عنه سيد قطب في هذا الشأن بقوله (٣١) : « وأول نقص ملحوظ (في نقدنا الأدبي) أنه ليست هناك أصول مفهومة بدرجة كافية للنقد الأدبي ، وليست هناك مناهج كذلك تتبعها هذه الأصول ، ومنظم ما يكتب في النقد الأدبي عندنا اجتهاد » .

ونتيجة لهذه الأوضاع المتردية في حق أدبنا العربي - قديمه وحديثه - راح النوبي - وغيره قليل - يزيل عن عقول الباحثين ما أصابها من وهن وبلى ، فمقد العزم على أن يسن لنفسه (٣٢) مسلكاً آخر في التعامل مع الفعل الأدبي متخذاً رؤية الاطلاع على المعارف الانسانية والآداب الأجنبية مقياساً لتحليله ، وهو فضال ، واختراق للمألوف شارك فيه من سبقه من الباحثين التجدديين كالعقاد والمازني وعبد الرحمان شكري وملة حسين - وغيرهم - كل في مجاله وعلى حسب اهتمامه في الدراسات الأدبية .

(٢٩) المرجع السابق : ص ١١

(٣٠) المرجع السابق : ص ٢٧

(٣١) النقد الأدبي (اصوله ومناهجه) : دار الشروق ص ٥

(٣٢) على الأقل في هذا الكتاب كما في بعض الكتب الأخرى ، مثل : الشعر الجاهلي منهج في دراسته وتقويمه - و ، قضية الشعر الجديد .

ثانياً - نفسية أبي نواس :

بعد أن تعرفنا إلى خطوات التوبيه التي تناولت شاعرية أبي الرومي من الوجهة النفسية ، نحاول أن نتبع معه المنهج نفسه - وبشكل أكثر عمقاً - في دراسته التي تعمق فيها بالنفاذ إلى سير أغوار نفسية أبي نواس من خلال تفحصه حياة هذا الشاعر كما أوردتها بعض الأخبار وأدركها بعض الأشعار الماثلة في ديوانه .

لقد بدأ تعامل النوبي مع شخصية أبي نواس تعاملًا تظهر على ملامحه معالم نظريات التحليل النفسي ، فاعتنى بإسقاط هذه النظريات على عقده النفسية أكثر من اعتناؤه باستكشاف الخصائص النفسية التي مر بها الشاعر ، وتطبيقها على هذه النظريات ، وهو ما نلصقه في تحليله الذي لم يتوافر فيه صفة الانسجام بين معالم نظريات التحليل النفسي ، وما يركزه هذه النظريات من الدعامة التي طرحها قصائد الشاعر ، ومع القارق في هذا التجانس استطاع النوبي أن يتعامل مع التحليل النفسي ، وأن يقف منه موقف الناقد الواعي في هذه المرحلة المتقدمة من تاريخ تطور النقد العربي الحديث ، مما يدل على أن الاتجاه النفسي في تعامله مع النقد الأدبي تماثلت معاملة على يدي العقاد والنوبي - بشكل خاص - فيما جسده من جهود مبدولة في هذا الشأن للدفع بحركة النقد الأدبي الحديث نحو الفهم السليم للنص الأدبي الذي يعد رمزاً يفسح عن خبايا نفسية صاحبه والعوامل المؤثرة فيه .

لقد حاول النوبي أن يستكشف الظروف الموضوعية التي مرت بها نفسية أبي نواس وفق السبل التي رسمها ، وسخرها في تعامله مع مضامين شاعرية أبي نواس ، وظروف حياته اليومية التي

ترددت بين الكوفة والبصرة في ظل موضع الترف ، وكل ما يدخل البهجة في النفس ، ويبحث فيها السرور من تذوق وسائل الميثر بطلب المتعة ، والعيش بامتلاء من وسائل اللذة ، غير أن ذلك كان في توتر بين سواد الناس الأعظم من معاصريه الذين كانوا يستعملون التقية والتملق في تسترهم بطلب اللذة والفجور ، إلى أن بلغت صورة المجاهرة في ألوان اللذات متهاها في عهد الأيمن الذي قرب الشعراء المجان إليه ، وبخاصة أبي نواس الذي كان له تأثير في حياته المأجنة لما وجدته فيه من استجابة لرغباته التي مهدت لها بالمجاهرة بين الشهوة واللذة في جميع مظاهرها ، على حد قوله :

ندوت إلى اللذات منتهك الستر وافضت بنات السر مني إلى الجهر

وقوله :

ودع التمسستر والريسا ، فما هبنا من شائيه

- الأعراض النفسية الرئيسة وطرق إثبات الذات :

قبل أن نستكشف نصيب أبي نواس ونفاته في دعوته إلى اللذة، يجدر بنا أن نقف على ضوء ذلك ضمن واقع النفسي الذي حذته النوبي إلى المراحل التي تعايش في ظلها مع الخمر ، وبيان ذلك ، أن حب أبي نواس للخمر مر بثلاث مراحل كأعراض رئيسة في تعويضه النفسي لها .

١ - قدسية الخمرة

٢ - التعويض النفسي بالأهوية

٣ - مرحلة شهوة المواقعة .

أولاً - الأعراض الرئيسية وطرق إثبات الذات :

١ - قدسية الخمر :

يركز النوبي على أن حب الشاعر للخمر وصل إلى مستوى العبادة في ارتباطها بحياته الروحية المتألفة مع عالمه الداخلي ، على أن يبلغ العبادة هذه في رأيه إنما هي تقاد إلى أعماق القداسة الدينية حين قرر « أن الخمر أثارت في نفس أبي نواس احساسات الرهبة والخشوع وفزعته التقرب والتقديس التي تصدر عن المتدين نحو » الهة الذي يعبد » (٢٣) ، كذلك الأمر بالنسبة لأبي نواس الذي كان يرى في الخمرة تطهير الذات من التوتر إلى نسوة الحياة وتجرده من طاقته المكتوبة ، ومن هنا كان تقديسه للخمرة ، والتعظيم من شأنها بمثابة الجوهر الذي يشغله التماساً لرضاه ، لأنها تجلب له التألف مع واقعه الذي قد يتحقق بين وظائفه النفسية وسعادته الضائعة التي من شأنها أن تشبع رغباته الحسية ، لذلك نجد لها مكانة القداسة في حياته كما عبر عنها :

لو عبد الخمر قبلنا أحد ممن مضى قبلنا عبدناها

وفي سبيل ذلك راح النوبي يبرر قداسة الخمر وعبادتها عند الشعوب البدائية ، وفي كثير من الأجناس والجماعات البشرية ، وحتى في بعض الديانات السماوية التي عدت نسوة الخمرة من القداسة

٢٣٢ د. محمد النوبي : نفسية أبي نواس / دار الفكر - ط ٢ .

١٩٧٠ من ٢٥

الإلهية في طقوس شربها (٢٤) ، فلا غرابة إذن أن تكون الخمرة عند أبي نواس في شعائره الخاصة بعبودته ، يقربها إليه لتبقى جزءاً أساسياً من حياته ، وطقساً لازماً استوجبه ظروف معاناته الذاتية مع طبيعة الوجود ، وفي هذا ما يفسر قداسة الخمرة عنده .

لكن هذه الطاقة الروحية القائمة على المتعة الذوقية ليست هي الحقيقة نفسها التي يتوخاها المتعب للشعائر السماوية ، كالحقيقة التي يندرج بها في تفكيره إلى توحيد الذات مع عالمه الخارجي ، ومن هنا ، فهو يبحث عن سعادة مقرونة بوضعه النفسي الواعي التي لم يجد لها أثراً إلا في تقديسه للخمرة التي جاءت « عن طريق الأفعال التي » (٢٥) ، وليس عن طريق التفكير الفلسفي الذي يخضع صاحبه التزام قوائمه واحترام مبادئه . أما أبو نواس فإن التزامه يبدأ اللذة وتقديسه للخمرة قد تحقق عن طريق فكرة الوعي الباطن ، من حيث لا يدري فيما يؤثره بالاهتمام إليها حين يجهد نفسه بالأقبال عليها لا شعورياً ، سعياً منه لتحقيق غايته الشاردة التي كانت سبباً في التدرج إلى وضعه القلق .

إن انقياده للخمرة والارتقاء في أحضانها أدى به إلى اعتبارها

(٢٦) ففي المسيحية يكون شرب الخمر جزءاً أساسياً من العشاء الرباني ، أو القربان المقدس وهو أهم طقوس المسيحية ... فالخمر تمثل دم المسيح وشربها يكسب الخلود والخلص ، لأنه ادخال لدم الإله في الجسم البشري . أما لدى العبرانيين فكان كأس البركة يوازي خمر العشاء الرباني لدى المسيح . المرجع نفسه من ٢٨ - ٢٩

(٢٦) المرجع السابق : ص ٢٧

رأى مشيخة ، يلمس فيها عزاءه ، وتمرز قدرته على مقاومة عبث الحياة ومطافها ، ومن ثمة كانت فضيلته ومن الاستجابة لنداء الخير التي « لم تعد له مجرد شراب ، كائنات ما كانت مؤايه ومخاسنه ، بل صارت مخلوقاً ذا شخصية ، فرداً له ذات قائمة بنفسها ، وهذه الذات تألف مع ذاتية أبي نواس ، وتتصل بأعق أسرار نفسيته انصاف التوأمين الساميين لا انفصال بينهما ، ما داما حين ، فإن تطرق العدم إلى أحدهما فني الآخر سريعاً » (٢٦) ، لأنها في ظنه تعادل فكرة التوحد والتكامل بين وحدة النفس وتكامل الذات ، وأكثر من ذلك فهي شقيقه روحه :

عاذلي في المدام غير نصيح لا تلمني على شقيقة روحي

التي تهيه الشعور بالطمأنينة لأنها مخلوق مثله ، لا يدرك حقيقتها ، والنفاذ إلى أعماق أسرارها إلا ذاته ، يستوعب كيانها ، وتستوعب كيانته بتوحيدها الكلي مع انسجام وظائفه النفسية ، ضمن تشابه العضلي وهو ما عبر عنه في قوله :

دارت فاحيت غير مذمومة نفوس حراها وانصائها

لقد أثبت النوبي أن نفسية الشاعر كانت جاهرة لتقبل مؤثرات عصره ، والكشف عنها والإصرار على تجاوزها ، وما ادمانه على لذة الشرب بهم إلا دليل على انتهاك العادات والتقاليد الموروثة والتخلص منها بالنفاذ إلى أعماق سرها التي تصادف مزاجه النفسي ، ليكون شربها عنده ، والارتطام في أحضانها ، فأبعاً من مركز احساسه اللاواعي في تداعيه المرتبط بفكرة القداسة ، حين وجد فيها « ارضاء

(٢٦) المرجع السابق : ص ١٢

- ١٩٢ -

الزعة التقديرية الحسية التي نشأت عن ارتداده إلى الأصل البشري البدائي الذي يقرن بين ثورة الشهوة ، ونشوة الدين في افعال مزدوج ، والذي يقدر الخمر ويرى فيها روحاً إلهية ، تبث في النفس البدائية احساسات الخضوع ، والرهبة والتعبد » (٢٧) في صلتها بالحقيقة المقدسة التي تحقق له رغباته ، كما تحقق الخمرة للشاعر نشوة متعالية في نفسه ، يسد بها نسيج يقينه الموضوعي بدعوى أنها تستفيض له فراغه الروحي ، حين تضي عليه حقيقة متعالية ، تضاهي حقيقة الشاعر الدينية .

ومما لا شك فيه أن التوبيي حين أضفى طابع الألوهية على فداسة الخمرة عند أبي نواس ، فذلك لما رآه في الشاعر من موقفه المتعالي ، حيث يريد أن يستغني عن حقيقة الوجود بقدرته على تجاوز الموروث بالنزوع إلى عالمه الالمتاهي ، الذي فرض كيانته على إرادته ، من حيث لا يدري ، لذلك يقدر الخمرة في نشوتها ، ويتنرد على قيود الطبيعة ، ويحدودها الوصفية وانتهاك حرمتها .

ومن ثمة كانت العلاقة بين الشاعر والخمرة تمثل بدءاً جوهرياً من أبعاد الحد الأسمى للآذ الحياة بالنشوة الدائمة ، وليس أدل على ذلك من انعكاس شعوره بالتصرف البدائي الذي يعتقد بتجديد الخمرة في الروح الالهية ، ويزداد ارتداده البدائي هذا تعلقاً عندما « يشبه السذج حين يخلطون بين نشوة الجنس الطاغية ، ونشوة الدين العنيفة في تعبد مزدوج » (٢٨) . وقد حاول النوبي أن يعطي تعليلاً لهذا التصرف وعلاقته بوضع أبي نواس في هذا العصر الذي

(٢٧) المرجع السابق : ص ١٧٠

(٢٨) المرجع السابق : ص ١٣٧

الاتجاه النفسي م-١٣

- ١٩٣ -

لغ ساواً عتلياً من قمة الحضرة ، فلم يجد تبريراً واقعياً غير « ما أصيب به من عسرة هسية بدائية عجز عن حلها ، فلما عجز عن حلها توقفت حسيته في نوبها ، ولم تصل إلى مرحلة النضج التي يتم فيها اعتدالها . وتوازنها وتستطيع الفصل بين الثبوتين » (٣٩) .

ب - مرحلة التوفيق النفسي بالأمومة :

ليس من شك في أن كل حديث عن عقدة « ما افترض سلفاً إمكان التوصل إلى تحديد معالمها ، وربطها بما هو في صدد البحث فيه » لكن التوهي يطلعننا على ما أصيب به الشاعر في هذا المجال من عقدة نفسية بدائية ، ولا يحدد قصوها ، بيد أنه يأبى إلا أن يحدد بتوضيح مجازي مفاده « ارتباط الشاعر المتعلق بالخمرة كارتباط الولد المتعلق بالأم » .

إن هذا الافتراض قد يوحى بأن التوهي يريد أن يوصلنا بتفسيره لرابطة الأم ، إن لم تعتبر أنه يوقع في مخيلتنا ذلك النزوع الذي يجذب الولد نحو أمه ، على أن الشاعر ضمن هذا الإطار لم يستطع التخلص من عقده الأوديبية « الدفينة التي ربطته بأمه والتي عجز عن حلها » (٤٠) ، من دفعه إلى الارتقاء في أحضان المجون والحريفة وألوان أخرى من الاستهتار بقيمة الحياة ، وخروجه السافر على تعاليم المجتبع في غير تحفظ ، ولعل هذا هو السبب في أن الخبرة كانت مقدمة بوصفها روحاً تناعده على تحقيق ذاته من خلال ممارسته المرفقة في معاقرة الخضرة ، التي استبدل بها الروح

(٣٩) المرجع السابق : ص ١٣٧

(٤٠) المرجع السابق : ص ١٤٢

الإلهية (٤١) ، وبمرة أخرى يشعر بها شعوراً جنسياً (٤٢) ، ثم يعتبرها نارة أخرى لأمه (٤٣) ، وفي هذا ما يفسر شخصية أبي نواس المصابة بعقدة أوديب ، فهذا أشبه ما يكون بالنسج للقوى الكامنة في طبيعة لا شعوره من حيث الدلالات الخفية المتخجرة إلى حين تعبير الرغبة من ذلك التشكيل وظيفة الأنا عبر الذات الأخرى .

وإذا كانت هذه الذات - الأخرى - روحاً معقدة في الخبرة - كما أسلفنا - ، فإنها هنا أمه التي تثير فيه مسألة التعويض العاطفي لحدوده الطبيعية إلى حد ما يستنتج من كلام التوهي الذي اعتبر هذه أوديب ماثلة في شخصه الذي تحدده هذه النظرية في مفهومها كمثل الولد بأمه على أنه ذو طبيعة جنسية .

وإذا كان ما قرره الفرويديون بعاطفة الابن تجاه أمه مرده : الموضوع الجنسي ، فإن هذه العقدة لا توجد بهذا الطرح لدى كل الأولاد في مراحل حياتهم الأولى (٤٤) ، من ذلك ما وقع لأبي نواس

(٤١) المرجع السابق : ص ٣١

(٤٢) المرجع السابق : ص ٤٤

(٤٣) المرجع السابق : ص ٢٤

(٤٤) يرى بعض الباحثين أن هذه العقدة لا تصادف لدى كل النضاليين ، ولكن عندما تحتوي لوجة العصاب على عناصر أوديبية مؤكدة فإنه يمكن التساؤل عما إذا كانت سماتها الجنسية تعود إلى الطفولة ، وغما إذا كانت الرغبات الجنسية التي ثبت فيما بعد أم تهب التثبت الذي كان عاطفياً في البداية كوناً جنسياً رجعياً ؟ فيستر : طريقة التحليل النفسي ص ١٦٥ ، عن طريقة التحليل النفسي والعقيدة الفرويدية ص ١٦٨

الذي شخص الخمرة في صورة أمه حين أحس نحوها أنه نجسها
جاء بنحوه^(٤٥)، وذلك في قوله :

فأطربل مربي، ولي بقرى الك
تربطني درهما، وتلحفني
فقمنا أحبو إلى الرضاع، كما
تخامل الطفل منبه مقب

وليس صحيحاً كما جاء في رأي النوبي من أن حرقه الشاعر
الكبرى « التي ظلت تفتح بضرامها أعناق قسيته طول حياته من
غيرته الجنسية على أمه وتزوجه الفاسق إليها زوجاً ، لم يندم
القلب عليه » والتخلص منه «^(٤٦)» ، وإنما الغرزة الجنسية
التي ربطها الشاعر بأمه هي لذة الارتواء ، وما الأم إلا رابطة عطف
وحنان بما يتقلده في نشوئه لتعبد الخمرة ، وهي الرابطة التي أبغ
مرتبطاً بالأم وأوقفت نفسيته عن النسي ، وأعجزتها عن بلوغ النضج
وكان من مظاهر ذلك التوقف ارتدادها إلى الأصل البشري البدائي في
الخلط بين شهوة الجسد ونشوة التعب وفي تقديس الخمر^(٤٧) .
ولكن النوبي الحريص على إظهار هذا الزوج الفاسق نحو أمه ما
يفتأ يعدل عن رأيه هذا ، ويدرك الصواب في الفقرة نفسها ، حين
يسير أن الخمرة قدمت للشاعر إشباع هذا الزوج ، فابتشى بها
انشاءً حسيماً ، وعشقها عشقاً جنسياً^(٤٨) ، وليس من شك في أن هذه
اللذة التي عوض بها حنان أمه هي المنبه الذي يستند عليه في إشباع
رغباته الجنسية ، وتوسيع أفكاره التي تنتهي به إلى التثبيت بلذة

(٤٥) النوبي : نفسيته أبي نواس ص ٥٢

(٤٦) (٤٧) (٤٨) المرجع السابق : ص ١٥٧

الارتواء من حيث كونها تنشط عواطفه وتوقظ فيه الرغبة بالاستمرارية
لأنها تسبع نزواته .

ج - مرحلة شهوة المواقعة :

إذا كانت الخمرة - كما أسلفنا - قد قدمت للشاعر تمويضية
العاطفي حين استبدل بها الأم التي حرته من حبها وجحائها ، فإنه
يرى في الخمرة شعوره الجنسي نحوها حين تهيج فيه شهوة المواقعة ،
وإن شربها يرضيه ارضاء جنسياً^(٤٩) ، لأنها تشكل في لا وعيه معنى
أسياً حين تنقص الخمرة صورة المرأة في وجودها التمويضي لحرمانه
من أمه ، وقد أسرف في التعبير عن ذلك في مثل قوله :

الخمر قد برزت في ثوب زينتها فالناس ما بين مخمور ومضطرب
وقوله :

إذا جرى الماء في جوانبها هيج منها كوامن الشفب
فاضطربت تحت تراحيمه ، ثم تباغت تنفتر عن حبب

إن لذة الاستماء التي جاء بها الشاعر في عجز البيت الأخير
بمواق « الحب الأبيض ليس إلا رمزاً لتدفق السائل المنوي »^(٥٠)
الذي يشعر به حين يستدعي مخيلته أثناء معاقرته الخمرة بوصفها
التي تعري الناس بزيتها .

وليس معنى ذلك أن هذه الموصفات المرتبطة بالمواقعة الجنسية
من ذات صلة الأعضاء الجنسية التناسلية^(٥١) على أنها صورة

(٤٩) المرجع السابق : ص ٤٤

(٥٠) المرجع السابق : ص ٤٩

جنسية كاملة ، وإنما كل ما في الأمر أن الشاعر دون وعي منه يرى في الصفة أنها تعوض له المرأة الخائن التي هي أمه ، ملاذ عظمه الذي يلجأ إليه ، غير أن تحقيق رجائه هذا يتبدد بكل ما خلفته له من متاعب على امتداد حياته ، بدءاً من مرحلة الطفولة حيث تزوجت بعد وفاة أبيه أو « بما رآه في صغره من تعهرها إذ فتحت بيتها لطلاب الهوى » (٥٢) مما ترسب في لا وعيه ذلك التعلق العاطفي الذي تحده معاملة عقدة أوديب التناسلية ، حين ثبت الطفل الذكر عاطفياً على أمه مع احساسات من المتعة المختلفة الموضوح في المنطقة التناسلية (٥٣) . فاستعاض احساسات متعة الارتواء بما ترسب في مخيلته من زروات شبقية لمرزقة التي تثير فيه التهيج الجنسي ، فتستيقظ لديه الرغبة في شربها تعويضاً للقيمة المأدلة بين رابطة الأم وارضاء الشهوة ، وهي وظيفة مزدوجة تحققها نشوة الخبرة في مثل قوله :

ثم انت في الحجاب يخفها مني هو بنيتي ، ما إن به نزع
فبادر والافئاض عذرتها بنافذ في شباته ذلوق
فسال منها مثل الرغاف دمة يشفي به من سقامه الصمق (٥٤)

(٥١) الارضاء الجنسي لا يقتصر على الاعضاء الجنسية الاولى ، بل تحققة أعضاء أخرى باللمس والشم والدوق والسمع . وكلنا يعرف أن هذه الارضاءات الثانوية توجد فينا جميعا وتقرب بالارضاء المباشر ، وتقوي من حدته ولذته ، ينظر المرجع السابق ص ٤٥

(٥٢) المرجع السابق : ص ٨٥

(٥٣) رولان دالبيز : طريقة التحليل النفسي والعقيدة الفرويدية / ص ١٦٦

(٥٤) ديوان أبي نواس / دار بيروت للطباعة والنشر ١٩٧٨ ص ٤٣٥

لقد اعتبر النوبي أن ما يقع للشاعر في مثل هذه الحالات التي ظهر فيها عاطفته على هذا الشكل أمر عادي لا غرابة فيه ، وأنه نزوع طبيعي يكمن في أعماق العقل الباطن ، أو ما ترسب فيه من تكوينات النفسي الطفولي ومن التأثيرات المختلفة التي أرغفت في ضباه أو ما نوار الى مخيلته من مصدر اللاوعي الجصي ، وهي ظروف تكاد تكون حتمية في مراحلها التي يمر بها كل فرد ، سرعان ما يستخلص منها لاحقاً مع نموه الطبيعي « ولكن ما نظن أياً نراس في ظروفه الخاصة استطاع أن يحل هذه العقدة ، بل نعتقد أنه بقي طول حياته يطرق هذه النار الأكلة » والسبب أن أمه خاتمه ، وهجرته الى رجل آخر قدمت له جسدها يستمتع به ، وهي ذكرى كلما استثيرت في حله اليامن حاجت من غيرته وأسعرت نارها (٥٥) . وهو ما تعبر عنه هذه الأبيات التي استشهد بها النوبي للتدليل على مقصده :

فلترنل مني ، ولي بفرى الـ كرخ مصيف ، وامي الفنب
ارضعني درها ، وتلحتني بظلمها ، والهجير يلهب
فلمت احبو الى الرضاع ، كما تعامل الطفل مسمة ستقب
حتى نغيرت بنت دسكرة ، قد عجمتها السنون والعقب
فلنكت عنها ، والليل معتكر ، مهلهل النسخ ، ما له عذب
الحية في الثرى ، ولا طنب من نسج خرقاء ، لا تشد لها
لم نوجات خصرها يشبا الـ إشقى ، فجاءت كأنها لهبا (٥٦)

(٥٥) محمد النوبي : نفسية أبي نواس / ص ٩٧

(٥٦) الديوان : ص ٣٣

يُضح من رأي التوبيخي استناداً إلى تقرير الشاعر من خلال مقطوعاته الشعرية في موضوع الخمرة أن إصراره في شربها كان علاجاً فعالاً في حياته لاثبات ذاته حين قُتحت له سبل الخلاص من وجوده ضمن هذا الوضع الاجتماعي الموبوء ، حين وجد فيها عزاءه ، تسلياً بها أجوائه النفسية في نسق مقترح لوضعه الخاص في تصوراته وصياغاته الجديدة التي يحلم بها عبر اشتهاه نشوة الخمر على نحو ، مرن بنا في اعتقاده :

أولاً : بقراءة الخمر

ثانياً : الخمرة الأم في تعويضها النفسي له *

ثالثاً : الخمرة الشهوة الجنسية في وجهها المتقنص بالمرأة .

وهي كلها اسقاطات جاء بها الشاعر دون ادراك منه في وظيفة مدلولها النابع من اللاشعور الجمعي .

ثانياً - الأعراض النفسية الثانوية وطرق اثبات الذات :

مرّ بنا قبل قليل أن الشاعر فيما جاء به التوبيخي مرتبطاً بالمواصفات والخصائص التي تتحكم فيها مشاعر عقدة أوديب التي حددت معالمها عكوفة على الخمرة ، حين كان يرى فيها ملء فراغه الروحي ، وارتباطه اللاشعوري بالأمومة ، ثم فزوعه الجنسي نحوها في مجامعتها على أنها الحبيبة التي كانت أسير مشاعره الأوديبية ، وقد عززت فيه هذه المشاعر مهولاً . أخرى ، لم يستطع الشاعر التخلص منها أبداً :

أولاً : الولع بالجنسية المثلية

ثانياً : الارتداد

ثالثاً : الشعور بالذنب

رابعاً : الجنون *

١ - الولع بالجنسية المثلية :

إن الحديث عن شذوذ أبي نواس الجنسي يقودنا إلى مدى سبق ما ألحق بالشاعر من تنازعات وأهواء لخلاصه ، وابعثته الجنسية المثلية ، أو عدم اثبات ذلك بما أشيع عنه من نوادر وأخبار ، ليس له فيها من شيء ، وسواء أسلمنا بهذه الدعاوى أم بتلك ، فإن حاله النفسية المضطربة كانت طيمة لتقبل مثل هذا الميل الغريزي ، وكذا ما استؤثر في مجتمعه من مؤثرات متحرقة بشيوع الاباحية ، ونشئ المجون ، اللذين عززا فيه هذا الاتجاه ، ولو فسّط يسير ما توافرت فيه من مواصفات سلوكية وبيولوجية في شكله الجنسي (٥٧) الذي ساعد على واقعة الانحراف بليليل إلى الشذوذ الجنسي ، وقد كان لهذين العاملين دورهما الفعال في خلق هذه الشخصية المنحرفة سلوكياً ، وهو ما ضاعف من شذوذه الجنسي المستديم ، وذلك حين وجد نفسه في هذا المجتمع « الذي برز فيه هذا الشذوذ وبدأ ينتشر ويستشري خطبه ، فسقط في براث رجال كثيرين ، وخصوصاً في الأوساط الأدبية التي تقود أبا نواس شاعريته الموهوبة إلى الاختلاط بها ... كان الكثيرون من هؤلاء من ذوي المزاج الجنسي المنحرف ،

(٥٧) يرى من ابن منظور قصة تدل على مطاوعته في حداته ، منها قوله : « فإذا نحن بفلام من أحسن الناس وجهاً ، وأحسنهم قدراً وهو يثنى ... » ينظر ، المرجع السابق ص ٧٨

فتسارعوا إليه وقد يورثهم خياله وقتلهم حين قدّمه « ورشاقة جبهة ونعمته » فوجدوا فيه نسيئة معدة أتم اعداد للاستجابة الرقيقة الراضية « (٥٨) » وعلى الرغم من مبالغة التوهي، المبرقة في اتهاماته لشذوذ أبي نواس على هذا الشكل « إلا أن ذلك لا يعني تراشه المطلقة بسببه العزوي الى هذا الدفع الجنسي الشاذ بالنزوع الى الجنسية المثلية » .

كما كان لعامل التنشئة الاجتماعية ونوع تربيته دور فعال في بروز هذه الظاهرة لديه نتيجة لتعلقه بأمه في مراحل حياته الأولى الى أن خافته بزواجها من رجل غريب « وما رآه في صغره من تعهرها » (٥٩) الذي تسبب في هجره من البيت واستبدال عاطفته الجديدة بحنان الأمومة « فاستعاض الشعور الجنسي بالشعور العاطفي الذي لم ينع في ظله بطعم متع الحياة » وطمأنينة النفس فتضاعفت فيه العرائز المكبوتة في لا وعيه « وانطوت نفسه إلى أن تفجرت باحتضان المرأة المطربة » وتجاوز الموروث وكل ما من شأنه أن يثبت بصلته الى القيم الأخلاقية الفاضلة « فكان طلب المحظور أمه الوحيد بتحقيق رغبته في اثبات ذات جديدة متميزة عن الهوية الموروثة » غير أن مجرى هذا النزوع مال إلى خدمة بعض الغايات السلبية التي كان يريد من وراءها النظر بتحقيق القدرات المميزة له باستجابته للدواعي القيم الفاسدة « التي رأى فيها الاهتداء الى الأفضل » غير مبال بتأكيد وجود الآخرين « ولعل ذلك ناتج عن موقفه الصياني كما عبر عنه التوهي بقوله : « فتحدية الطويل لمقاييس الأخلاق وخروجه السافر

(٥٨) المرجع السابق : ص ٨٦

(٥٩) المرجع السابق : ص ٨٥

الى قيود المجتمع تخلص صياني من المسؤولية الخلقية « سببه مخزوه من مواجهة الحياة » وتقبل أحمالها الثقيلة على كاهله « والنهوض بهاها في قوة ورجولة واستقلال » (٦٠) . هذه - إذن - هي العاروف التي تبدو أنها بوغت للتوهي ترجيح الرأي في طبيعته الشذوذ الجنسي لدى الشاعر الذي أثار الميل الى الجنسية المثلية طلباً للتخلص - دون وعي في ذلك - من رقابة القسير الخلق . وليس عملاً في اتباع رغبته الجنسية في سطلبها الظاهري وفي هذا يعنى لكبريائه . فكان تسلقه هذه الرغبة بمثابة المعين الذي يلجأ إليه من أزماته النفسية الحادة ازاء صراعه مع الحياة « وشاعره الحيلة بوجود عوائق خرمانية رمت به إلى أنماط سلوكية بدائية كوع من رد الفعل التلبي بعودة اقارة مشاعره الارتدادية المستفحلة في لا شعوره الجمعي » .

ب - الارتداد :

يطعننا التوهي بهذه الظاهرة التي تميزت بها شخصية أبي نواس نتيجة « فشله في فهم رابطته بالأم » (٦١) بالعودة الى السوراء في سلوكياته وتخصياته اثر تعلقه ببدأ اللذة المرتبطة أساساً بالميل الجنسي المكبوت منذ طفولته حين ترسبت فيه لما رآه من أمه « وهو صغير الى أن حاولت هذه الميل الافصاح عن نفسها بعد حجبها نتيجة لثرات خارجية في مجرى تطور الشاعر نجد آفاقه الفسيحة في هذا المجال » .

(٦٠) المرجع السابق : ص ١٥١

(٦١) المرجع السابق : ص ١٥٠

لقد حاول التوبيخي أن يربط تصرف الشاعر الصياني في ارتداده إلى اللاشعور حين استدعى نزواته الجنسية بحانه إلى حماية الأم ، ورعايتها من خلال تعلقه بها مما أدى به إلى عدم استيقاظ خصائص الرجولة في مسؤولياتها لمجابهة الحياة ، وهي رابطة أوقفت نفسيته عن النمو ، وأعجزتها عن بلوغ النضج^(٦٢) بنكوصه الذي غالباً ما يحدث « حينما يضطلم الميل ، في شكله الأكثر تقدماً ، وفي أثناء أدائه لوظيفته ، أي في أثناء تحقيقه لتلبيته واشباعه ، بعقبات خارجية كآداء »^(٦٣) شخصيته بالقرار من مسؤوليته الخلقية إلى الارتقاء في ملاذ الحياة التي حققت له اشباعاً ارتدادياً يرجعته إلى مظاهر الصور البدائية في سلوكاته الداعية إلى ممارسة اللذة بهم ، دون اعتبار لمعايير الضبط الاجتماعي ومراعاة توافقه مع الضمير الجمعي .

ج - الشعور بالذنب :

لقد بين التوبيخي هذه الظاهرة في شخصية أبي نواس لما أدرك فيه من ملامة ذاتية على سلوكاته التي لا تمت بصلة إلى الضمير الخلقى ، « وهو في فترات عصيانه كلما أطال التفاخر بآثمه ، والتعدي بعرضه واشهاره زادنا دلالة على بغضه الحقيقي له وخزيه منه . فيجد تنفيس هذا البغض والخزي في أن يفضح نفسه أتم فضيحة ويجد لهذا الانتقام لذة حادة خبيثة »^(٦٤) بباليته في مراعاة مصالحه الذاتية

(٦٢) المرجع السابق : ص ١٥٠ ، ١٥٧

(٦٣) قرويد : النظرية العامة للأمراض العصبية / جورج طرابيشي

دار الطليعة ، بيروت - ط ١ - ١٩٨٠ ، ص ١٢٦

(٦٤) د. محمد التوبيخي : نفسية أبي نواس ، ص ١٩٨

الرواية والتأكيد عليها بالتظاهر أو التشهير بالنفس في تجسيد مجونه المهلك الفاضح كتعويض نفسي عن وضعه القاسي دون وعي منه بالهيد واقعه الأصلي نحو اثبات الذات بشتى السبل ، ولو أدى ذلك إلى اعتناق أرذل الخصال مثلاً أحسب به من رجسته الجنسية التي بعث آثارها في شذوذه الجنسي وما وجدته في خمرته المشتهة التي لاقى فيها - هي الأخرى - التعويض النفسي بتأكيد ذاته من واقعه الردي الذي أيقظ فيه مشاعر الصرة من القسوة على نفسه ، والتشهير بها نتيجة للسفاهة التي ألزمتها بنفسه حين عبر عن ذلك بقوله في حالة صحوه :

إذا اكتسبت لنفسي	هذا الضاء المعنى
جريت في كل فن	من الهوى فكانني
مما فملت بنفسي	على كنت بضمن

إن اقترار الشاعر بعجزه عن اصلاح ذاته ، واعترافه بأوضاع نفسيته المضطربة حين صرح عن شعوره بالذنب لواقعه النفسي الزايل عزز فيه - لا شعورياً - تصاعد محور محاولة البحث عن إثبات الذات بغيره حب الظهور في مجاهرة العصيان ، والتبريد على الواقع في سبيل تعريته على حقيقته ، وهزؤه منه حين ادعى في مسلكه اميراً عفواً لاظهار قيم الضمير الخلقى بظهر مثالي ، وهي الصورة التي لم تتحقق في وجوده فتضاعفت وظائفه النفسية في سلوكاته المنحرفة ازاء حتمية ظروف الحياة التي حملت نفسه غناء حاول أن يخلص منه بشتى الوسائل ، حتى ولو كان ذلك على حساب انحرافه الجنسي الذي لم يستطع التخلص منه .

فذلك كانت حالة الشاعر السلوكية : فريسة الاضطراب النفسي والانحراف الاخلاقي ، اللذين ولّدا فيه شعوره العميق بالذنب ، وهو سلوك في صميمه عناد ورعونة ، يتصنع عدم الاكتراث ويتعمد المبالغة في طيشه ، وزرقه محاولاً أن يفتح نفسه وغيره أنه لا يزال بمقاييس الاخلاق ، ولا يأبه لنظم المجتمع^(٦٥) التي حاولت أن تسلب حريته ، وتعيقه عن متبناه ، والتي عززت فيه الشعور بالعداوة اتجاه كل القوانين الوضعية والشرائع المساوية التي كانت عائقاً في سبيل تحقيق ذاته .

د - جنون الشاعر :

يبدو أن النوهي هنا يحمل فكرة غريبة ، بالصاقه بهمة ظاهرة الجنون على الشاعر نتيجة للظروف التي أحيطت به ، والأعراض التي أصيب بها - على نحو ما من بنا - حين أودت به إلى اضطراب عقلي نشأ عن هذه الأعراض المرتبطة بوضعه النفسي حسب زعمه : « الحق أنه في أواخر أيامه كان يعيش على شفا حفرة من الجنون ، فمني هذا الاختلال العقلي الكامل الذي يفصم بين صاحبه وبين واقع الحياة قسماً تاماً »^(٦٦) . والنوهي لم يترك لنا متقدماً في تعليقه على جنون الشاعر - كما تبينه الفقرة الأخيرة - والا اعتبرنا ذلك طبعياً في حياة كل فنان ، بل في حياة كل انسان ، على حد قول نيتشه : هناك أمر واحد سيظل ادراكه متحيزاً إلى الأبد ، ألا وهو أن تكون

١٦٥ المرجع السابق : ص ١٤٩

١٦٦ المرجع السابق : ص ١٥٦

« ألقاك »^(٦٧) وإذا كان صحيحاً ما جاء به النوهي نحو هذه الظاهرة والصاقها بعقل الشاعر ، وانتفاقه عن ذاته ، أتى له تشخيص هذا المرض من مصدر يستند عليه ووثائق يستند عليها في إثبات هذا المرض الخطير ، فالمصادر كلها لم تشر - حتى ولو كانت إشارة إيضائية - بهذا النوع من المرض في حياة أبي نواس .

أغلب الظن أن النوهي في تعسده اكتشاف هذا المرض إنما يرجع إلى محاولة اظهار شخصية أبي نواس على نحو ما تقرره نظريات التحليل النفسي في تعرضها للشخصيات الأدبية العالمية التي تدفع بها إلى أقصى حدودها بتطبيقها تطبيقاً حرفياً على الشخصية المراد دراستها .

وهكذا فإنه لا يمكن الانطلاق من فرضيات مبتورة في استنادها على حقائق تاريخية ، أو علمية مثلما فعل النوهي عندما راح يعلن لها بحجج واهية حين جعل حداً لهذا المرض الذي « لم ينجم منه إلا سق المنية »^(٦٨) ، وهو تحليل غريب لا يوضح صفة التشخيص الحقيقية ، والواقع أن النوهي خرج عن منهجه الذي حاول تطبيقه حرفياً لهذه الشائبة في مكوناتها التي لا تمت بصلة إلى إشارة الجنون في البنية العقلية لدى منطق تفكير الشاعر ، غير أن النوهي كان عتيداً بالترام مبدأ العام الذي خططه ليخته ، فكان الأجدر به الاعتماد على اللاشعور بقصد إمكانية استكشاف أعراض هذه الشخصية ، وسير مكوناتها بكل ما تحمله من عصاب وعقد نفسية فيما تمرر عنه من افرازات تظل خفية على الشعور .

١٦٧ د. رضا الصباح : الجنون في الادب ، مجلة عالم الفكر ،

المجلد ١٨ ، ع ١ ، ١٩٨٧ ، ص ٣

١٦٨ د. محمد النوهي : نسخة أبي نواس ص ١٥٦

الفصل الثالث

الملاحة الفكرية والشعورية
في اتجاه المعادوي

- المدلول الأشاري للصورة النفسية

- تجسيد الشعور الذاتي

- الرمزية النفسية

تجسيد الشعور الذاتي :

يعد الاهتمام بالمشاعر الذاتية مظهراً من مظاهر الشعر العربي الحديث ، وهو يستجيب في ذلك لمتطلبات الضمير الانساني وما ينوء به من شقاء ، نتيجة الصراع المحتوم في الذات بين العالم الداخلي والشعورية الخارجي ، والذي تتفاعل معه الشعر تفاعلاً عميقاً جعل الحركة الشعرية تكتسب قسماً فنية وجمالية جديدة ، كانت موضع تأملات النقاد في بحثهم عن الرؤيا الشعرية وأسئلتها الجوهرية الملزمة لقضايا الانسان وهيمونه الحضارية .

وفي إطار التحول - من القيمة الوصفية لدلالة النص إلى البنية المعرفية للقصيدة المعاصرة - جاءت وظيفة الطاقة الواعية للحركة الشعرية في تعبيرها عن وضعية الانسان في هيامه بالحديث عن الأسى والاحساس بتأزم الكيان النفسي للذات ، وهو تعبير ساد فترة الربع الأول من القرن العشرين في أدبنا العربي ، وبخاصة عند الشعراء الذين تأثروا بالأدب الرومانسي من خلال مراحل تطور الآداب الأجنبية التي كان لها الدور الفعال في انشاء الحركة الرومانسية في أدبنا العربي الحديث ، سواء ما كان منه عن طريق الترجمة أم عن طريق التأليف (١)

(١) نذكر من بين الأعمال المنقولة الى العربية على سبيل المثال ، ما قام به المنفلوطي في ترجمته ، ل : بول وفرجينى ، او الفضيلة : ل : برنارد بن دي سان بيار ، وماجدولين ، او تحت ظلال الزيفون .

وامتداده بتفسير الذات الحزينة من خلال رؤيته لوجود الإنسان العربي .

إن الاتجاه الحقيقي للشعر الرومانسي - بصورة عمالة - تم يتضح بشكل ملموس إلا في الربع الأول من هذا القرن عند كثير من الكتاب والشعراء الذين استلهموا روح الرومانسية الشعرية ونقلوها إلى الأدب العربي . ومن هذا المنطلق يزغ الشاعر علي مصطفى طه الذي كان نتاجه الفني انعكاساً لهيمنة النفسية وتشبهاً لها . وتعبيراً عن الضمير الجمعي للإنسان العربي .

ولم يكن النقد الأدبي غائباً في تتبعه بالشوول أمام هذه الحركة النشطة في استكشاف بنية العمل الفني بين مظهره الخارجي - « واقع » الداخلي ، وإنما كان الخوض في هذا المضمار والجمع بين هذين المظهرين من مهمة النظرة الفلسفية الممزوجة بالرؤى النفسية للدخول إلى عالم نتاج الفني لدى كثير من النقاد .

ألفونس كار . ثم قصة في سبيل التاج . وكذا ما قام به أحمد حسن الزيات الذي نقل إلينا : زفايل : للامارتين وآلام فرس : حيثة ثم ترجمة حافظ إبراهيم للوساء . وأحمد زكي في ترجمته عادة الكاميليا : ألكسندر ديباس . وغير ذلك كثير .

أما في ميدان التأليف ، فكانت : المبرات للمفلوطي . وزيتون : لمحمد حسين هيكل . ومن الشعراء : إبراهيم ناجي . وعبد المعبود الهميشري . وعلي محمود طه . وخليل مطران . وجميلة الدويان ، ومدرسة أبولو ، وفوزي المفلوف والشابي ، وغيرهم كثير من الذين ظهر على قصائدهم ملامح التعبير الرومانسي عن الذات الحزينة .

وأما الأستاذ أنور المعداوي من ضمن النقاد الذين استفادوا من هذا الفعل النقدي بين الرؤية المعرفية في منظور معياره الفلسفي ومؤشرات الحالة النفسية للمبدع ، وأثره الفني ، هذا ما سمى إليه الأستاذ المعداوي ، محاولاً الربط بين هاتين العلاقتين في مكونات نفسية علي محمود طه ، وتجربته الشعرية .

ولأجل ذلك سنتبع معه هذين الخطين اللذين نعتبرهما متخدين في منهما التأملية بالمعرفة السيكولوجية في حركتها لاستكشاف معالم التجربة عند علي محمود طه . وقد وجد المعداوي في هذين الرافدين عالماً لاستكناه ذات الشاعر التي تقلبت في بواحي النزعة الشاؤمية ، وهو ما يمكن أن يدفعنا إلى الاعتقاد بأن النبذة التي يرعى فيها الشاعر حياته ، تنقسم نسيجاً من الأضداد والتناقضات من شعوره الانساني في تعبيرة عن روح العصر ، وذلك بتناوله قضية الوجود الانساني من زاويتين :

« الأولى : ليدافع عن الكيان الانساني أمام سطوة القدر وحكمة القضاء ، مستخدماً في دفاعه منطق الشاعر الفيلسوف الذي عرض المقدمات عرضاً شعرياً ترتضيه النفس ليخرج منها بتأنيج الفلسفة يرتضيه الفكر .

الثانية : ليعلن عن خيبرته البالغة ، وبحيرة القافلة الانسانية ، وهي تتخبط في صحراء الوجود تلتبس الظل القليل في رخب الراحة الالهية ، فراواً من وطأة القيد ولوح الهجير » (٢٢) .

(٢٢) أنور المعداوي : علي محمود طه الشاعر : الإنسان / الهيئة المصرية العامة للكتاب بالاشتراك مع دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ١٩٨٦ ص ١٦٣ .

أفقد حاول المعداوي من خلال كتابه الذي خصه لعلي محمد . . الشاعر الإنسان أن يبين معالم الاتجاه الرومانسي في تصورات وتطوره ضمن تاريخ الآداب الأجنبية ، محاولة منه لإيجاد أصول هذا الاتجاه في أدبنا العربي لوجود كثير من الصفات المشتركة بين الأدبين من حيث تقارب التجارب في التعامل مع الطبيعة والوجود ، أي من حيث عين لنا مدى اهتمام هؤلاء الشعراء بملامح الاتجاه الرومانسي . وفي خضم هذه المواصفات والأحداث نشأت شخصية علي محمود طه الذي كان متميزاً عن سواه من الشعراء - في رأي المعداوي - بأثر «الأمح الرومانسية» في شعره أكثر من غيره ، غير أن معالم هذا الأثر شيء طبيعي في حياة كل شاعر عاصر هذه الفترة ، كما وصفه المعداوي بقوله : « كان أدبنا في الربع الأول من القرن العشرين أمحاً رومانسياً سليماً يعبر عن واقع مجتمعي مهزوم »^(١) ، في صراعه النفسي القائم على فكرتي البحث عن الذات والتفكير في المصير ، ويبدو أن ما جاء به المعداوي وفق هذا المنهج الذي اتبعه في دراسته لمحمود طه لا يرقى إلى مستوى القصيدة الرومانسية في تحليلها بهذا الشكل الذي خصه به ، كما سيوضح تباعاً في رصد متخى الاتجاه النفسي وتطوره عند محمود طه .

كانت أول محاولة يقوم بها المعداوي هي مقارنته بين الشاعر الفرنسي شارل بودلير وعلي محمود طه ، وما حوته هاتان الشخصيتان من انعكاسات نفسية بين الاحساس بالألم ، والضميم ، والرغبة في التطلع إلى الأمل .

والتيان ذلك راح بعض ما جاء به الكاتب جان بول سارتر في دراسته المفصلة عن بودلير الذي كان في واقع حياته - حسب زعمه -

(١) المرجع السابق : ص ١٢

المعداوي - « إنساناً غير مفهوم ولا مفهوم ، ومع ذلك فقد حاول سارتر ما وسعته المحاولة أن يفهمه ويضممه » وأن يفدنه إلى الثاني في سوريته الشاذة المعقدة ، وقد زاملها أكثر ما فيها من شذوذ وعميق ، وهكذا فعل مثل هذه الدراسات حين ترفع السجف للدلالة على أوافد الشخصية الخلقية ، ليندفع الضوء إلى شتى الجوانب والإكازم »^(٢) .

وقد حاول المعداوي أن يبين أوجه الشبه بين الشاعرين والظروف التي أسهمت في تطور هاتين الشخصيتين ضمن «واحد ساركية متباينة» ، مما أدى به إلى الإسهاب في العرض المطول الذي عجمه لحياة الشاعر الفرنسي بودلير بكل ما تحمله من خفايا ، تكون قد أسهمت في تطور حياته على هذا النمط من السلوك في بحثه عن «الآلام» في كل مكان ، ويسمى إليها سعيًا متواصلًا ليثور عليها آخر الأمر «^(٣)» ، وبلورة وعي الشاعر في اهتمامه بذاته الكنية التي عاشت في ظل طبيعة الكون المضطربة ، الأمر الذي أدى به إلى الترفع في مثاليته القاصرة على عالم الذهن وانخراقه الضال في متاهات الغيباء ، ولا خير من أن يشيع بين معارفه أنه قتل أباه واتحدر من الشذوذ الجنسي إلى أفقر بؤره وأخطر مهاويه . . . كل هذا ليحقق لنفسه تلك الوحدة المنشودة التي يخلو فيها إلى مواجهته بعيداً عن الناس^(٤) ، وبغير ذلك من الأمور التي كان عاجزاً - فيما يتخذه من قرار - في حلها والتصرف في شؤونها ، نظراً لما أصابه من شلل إرادي يهويه من كل المسؤوليات ، ثم هو في مبدئه الفني يقف موقف الناظر على الكون بن قيه ، في ذبوانه أزهار الشر ليكون سبباً في مثوله

(٢) المرجع السابق : ص ١٣

(٣) المرجع السابق : ص ١٤

أمام القضاء ، ثم هو في آخر الأمر استأذناً على رأي سائر الله . كان
يخشى عن الآلام ، كان يريد أن يتجنب ، والدليل على ذلك يمكن أن
يستخلص من أخباره الخاصة وآثاره الفنية . . . كان يسعى إلى صحو
روحه في بوتقة الآلام والعذاب ، وكان يحلو له أن يتأوه كلما أحس
في نفسه حاجة إلى الثورة . كان ينبغي أن يضطهد نفسه ليكون
انضباطه لنفسه عقاباً لها . عقاباً على عجزه وضياعه . وعقاباً على
ما اقترف في حقها من شرور وأخطاء » (٢) ، وقد افترض أن يكون
السبب في ميل الشاعر إلى هذا المنحى إنما ناتج عن غفلة النزعة
لدينية المسيحية في أعماقه ، إلا أنه عدل عن ذلك بحجة أن كثيراً
من الشعراء على شاكله يودع ، لم يصابوا بهذه النزعة ، ليستقر في
آخر الأمر إلى تعلق الشاعر وجودياً بعقدة مركب النص ، من حيث
أنه لم يكن يشعر يوماً أنه موجود ، وأن وجوده أشبه بالعدم .

(٧) المرجع السابق : ص ١٥

ولذا فقد كان بإمكان المداوي أن يشجب هذا الجهد الضائع الذي لم يمكن صورة ما كان يسعى إلى تحقيقه في إبراز معالم الشاعر والتأثير ، أو ما يهم به هذان الشاعران من وحدة متكاملة ومنسجمة مشتركة - في حياتهما - التي لم تستطع أن تنسج صورة هذا الانكسار أفقا تقديما واضحا ، فهو عندما يصفه - على نحو معروفته به - بأنه يشل الوضوح في مظاهر السلوك والاتجاهات التي ^(١١) ، إنما يتعد عن تقريب وجه الشبه بينه وبين بودلير الذي صرح في ذاته قبل قليل - بسوداوتيه في عقاب ذاته تحميرا عن الخطر الذي كان يدهم حياته ، أغلب الظن أن وجه الشبه بينهما غير متجدد فيما بالشكل الذي جاء به المداوي ، وبذلك تكون الصفات المشتركة بينهما متباعدة ، صحيح أن مبادئ الاتجاه الرومانسي واضحة المعالم غير أن طليعة الحياة والظروف التي مر بها كل منهما مختلفة كل الاختلاف ، فبينما كان بودلير متعاليا بينه وبين نفسه ، ومرتفعاً في وجوده الذهني ، ثم غارقاً في لصحج الانحراف في وجوده الواقعي - كما مر بنا - ، كان علي محمود مله صادقا في صحته لوجوده ، يشل الوضوح في مظاهر سلوكه ، يشح قلبه على مصراعيه - دون رفع - أمام الذين شق فيهم من الأصدقاء * * * ومن هنا كانت حياته على لسانه سلسلة من الأحداث ، وكانت في شجرة سلسلة من الاعترافات ^(١٢) ، وهو ما يؤكد قول الشاعر عن نفسه في قصيدته اعتراف التي جاء فيها ^(١٣) :

(١١) على مستند طه المجموعة الكاسية دار العودة بيروت ١٩٢ ص ٧١

ان اكن قد شربت نخب كثيرات وانعمت بالمداومة كاشسي
وتواصت بالحصان لاني مفرم بالجمال من كل جنس
وتوحدت في الهوى ثم اشركت على حالي رجاء ويساس
وتبدلت في غرامي فلم احبس على لغة شياطين رجسي
فبروحي اعيش في عالم الفن طليقا والظهر يملؤ حسبي
ناثيا في بحاره لست ادري ، لم ازجي الشراع او فيم ادسي
لي قلب كزهرة الحقل يفضاء نمتها السماء من كل قبس
هو قيثارتني عليها اغني وعليها وحدي اغني ثنسي
لي ايتها في خلوتي همسات انطقها بكل رائع جرس
كم شفاه بهن من قبلاي وهج النار في عواصف خرس
روساد جرت به عيسارتي ضحك يومي منه واطراق امسي
ايهذي الغنور ! انوارك الحذراء كم اشعلت ليالي انسي
احرقنني ! آه لم يبق هنون سوى ذلك الرماد يرانسي

ولذا فقد جاءت مقارنة المعادوي باللة عن وجهها الحقيقي ،
وهو ما استخلصه من مضمون القصة الرومانسية لقصيدة اعتراف
حيث اعتبره واضحا كل الوضوح يكره الظلام ، ويستكشف لك
مقدوراته التنية بكل صدق بنا يهيج قلبه من لقاء ومبتداء (١٢) ، وهو
هذا انما يتصيد ما عند الشاعر من فقرات تكون في تمييزها في

(١٢) ينظر على محمود طه الشاعر والانسان من ١٩

ما سوى شكر بودلير ، ومثل هذا العمل الذي يعتمد على المواصفات
خارجية لجنالية القصيدة لا يتنبي إلى البحث الجاد ، بقدر ما
يتنبي إلى المضمون الحرق لواقع النص في وحدته البنائية بمعدل عن
الانراضات التي تستكشفها طبيعة المناهج الحديثة التي ابتدئ إليها
المعادوي في بحثه هذا ، دون التقيد بضرورة مبادئها .

وفي أثناء حديثه عن الرومانسية الوجودية راح يعرض ما يحسه
به الأستاذ الزيات في كتابه وحي الرسالة ، حين تعرض اصنات الشاعر
على قسوة معرفته به بوضوح ، أنه كان صاحب شخصية انطوائية
في مرحلة شبابه نتيجة أثر البيئة المغلقة في تكوين هذا المزاج القائم
الذي قاد حياة الشاعر وفنه فيما قبل الثلاثين (١٣) ، وهي المرحلة التي
سادت فترة الربع الأول من القرن العشرين ، والتي وجهت حياة
كثير من الشباب ولقيت اقبالا متجاوبا ونجاحا كبيرا لدى سواه
الشباب الأعظم ، وهو ما يبرهن على تعاطف الانسان العربي خلال
هذه المرحلة من طبيعة الوجود الحزين في كينونته الباتية ، بحثا عن
ممارسة تحقيق الاختيار الآمن ضد هذا الوجود العابر للبحث عن
المصير .

إن مشروعية هذا الاختيار في حياة الانسان العربي خلال هذه
الفترة كان من طسوح كل الشباب ويميله إليه . وقد حاول المعادوي
أن يبرهن عن سيرورته في سبيل البحث عن دوافعه الأولى التي كانت
توجه تصرفاته نحو « الحياء والانطواء والميل إلى العزلة والولع
بالخيال » (١٤) ، وتركيز اهتمامه على الأحلام ، وهذا يعني في نظر

(١٢) المرجع السابق : ص ٢٢

(١٣) المرجع السابق : ص ٢٥

المعداوي أنَّ اختيار الشباب لهذا الميل إنما سببه «حرمان البيئة من المرأة»^(١٥) ، وذلك عندما انعدم في هذه البيئة كل اتصال فكري وعاطفي بين الرجل والمرأة حين وقعت التقاليد الموروثة وبقايا العجائب الصديق سداً هاملاً وجداراً منيعاً بين الشباب من الجنسين «^(١٦)» ، وهو تبرير يبدو على علته بحاجة إلى دقة ووضوح ، لأنه من غير المعقول أن تكون هذه الحجة هي الحافز الوحيد في خلق هذه الأجراء النفسية الحزينة . قد يكون صحيحاً ما جاء به المعداوي من أن الإنسان العربي مر في حياته خلال هذه الحقبة من الزمان بمشاكل النزعة الذاتية الحزينة ، وفي صراع دائم مع الوجود الذي طبع الذهنية العربية بطابع التفكير الوجودي ، وقلقه النفسي / وشغوره بالآس في رؤيته السلبية المستسلمة نتيجة لفراغ من المسؤولية ولجوءه إلى عالم الأحلام ، مطاولاً ما استطاع إليه من سبيل في تثبيت وجوده الخيالي وتحقيق ذاته التي هدرها اليأس والحرمان ، وذلك حين يجعل من الطبيعة عالماً له ، ومن الخيال واقعه المنشود « - ب قد يكون كل ذلك حافزاً في خلق هذا الجو الكئيب - ، أما أن تكون امرأة هي مصدر قلقه الوحيد ، فذلك ما يدعو إلى الشك لسبب رئيس ، هو أن فكرة الانطواء التي سادت هذه الحقبة من الزمن في عيشها ، قد تكون ناتجة عن رقابة الحياة والتعلق بالماضي وسلطته العقلية ، الذي يجعل أن يكون مصدر أساساً من مصادر قلقه ، مما أدى إلى تماثل النخبة الذاتية الحزينة في شعره ، كما أن طبيعة التأثير بالآداب العربية فرضت عليه أنماطاً معينة من التفكير كان طابع الاتصال فيها هو الأساس ، الانفصال عن الذهنية الموروثة بتخلصه من رقابة الماضي محاولة منه للإسهام في خلق تجربة جديدة ،

(١٥) المرجع السابق ص ٢٧

والتبديل التجربة المبدعة في تحرير رؤيتها بالزمانية المنطوية في التعلق بهيمنة البيئة الثقافية الموروثة التي أصبح فيها « المزاج القائم لا يستجيب إلا للشعر القائم ... ومن هنا كان شعر علي طه قياً ينظم شعر اللوعة والدمعة والحرمان والفردية »^(١٧) ، ومن هذه الميول تولد الرغبة في الشعور بالوحدة والاعتزاب من هذا الواقع المل والشروع في حياة جديدة بدلاً لحرفة الاعتزاب من قسوة الحياة كما جاء في قوله^(١٨) :

والأرض ضائق فضائها الرحب وقلت قسلاً أهمل ولا سكن
حال الهوى وتفرق الصحب وبقيت وحيداً أنت والزمن

الميلول الإشاري للصورة النفسية :

لقد حاول المعداوي إثبات هذا الشعور الذي تلود فيه النفس بالعزلة عندما راح يقارن بين محمود طه والشاعر الإنجليزي بايرون الذي يلتقي معدي كثير من المواصفات ذات التعبير النفسي الوجودي ، وقد كانت معالم أوجه الشبه هذه بيئة في قصيدة الله و الشاعر محمود طه ومشرحة قايل عند بايرون « من حيث الطابع الانشائي ولكنهما يفترقان في البناء الموضوعي ، حتى لا يذهب كل من الشاعر في طريق »^(١٩) في حينما تريد مبرجة قايل معارضة الشرائع السماوية في ثورتها على الخالق ، والتي كانت صورة انعكاسية لشخصية بايرون ، تحاول قصيدة الله والشاعر أن تبين حيرة الشاعر ، واضطرابه

(١٧) المرجع السابق : ص ٢٦

(١٨) المجموعة الكاملة : ص ٧٠

(١٩) علي محفوظ كله الشاعر ... والإنسان : ص ٢٦

حول مسألة التفكير في المصير ، وحقيقة الوجود ، وقد جاء في تعليق الدكتور طه حسين على صاحب هذه القصيدة ، حين رأى فيه ، أنه « رجل » لا هو بالشاك المظن إلى الشك ، ولا هو بالمتيقن المظن إلى اليقين ، ولا هو بالمتكر المستريح إلى الانتكار ، وإنما هو رجل مضطرب حقاً ، مضطرب أشد الاضطراب ، يؤمن بالقضاء والقدر ، ثم يشور بالقضاء والقدر ، يرضي أحكام الله ثم يجادل فيها ، يشكو ثم يستسلم ، ويستسلم ثم يشكو . رجل حائر دائر هائم لا يستطيع أن يستقر ، وأكبر شئ أنه لو استقر لكان أثقى الناس ، فهو سعيد بحيرته ، معتبط بهيامه ، مبتجع بهذا التيه الذي دفعته إليه نفس طموح جداً لأنها نفس شاعر ، عاجزة جداً لأنها نفس إنسان .^(٢٠) ، لا تقوى أمام هذا الخيار الصعب الذي به يقرر الإنسان مصيره ، ويتوضيح معنى الوجود ، وهو التفسير الذي توصل إليه المعداوي بعد استعمال وسائل التحليل النفسي الوجودي الذي يستغني تماماً عن نزوة الحياة الجنسية التي تمر عنها عقدة أوديب في مفهوم فرويد ، مركزاً على المواظف الوجدانية ذات الارتباط بالتأمل الفكري في صياغته الوجودية .

أما حياة الشاعر اليومية فقد تجلبها المعداوي إلا في حالات يسيرة معتمداً في استنتاج حياة الواقعية في صورتها الحقيقية على ضوء قننه ، بغير الصورة التي اعتمدها العقاد والنويصي في دراستهما التي كانت تنطوي على تجميع المعلومات والوثائق وربطها بالنتائج الفنية ، غير أن المعداوي لا يميل إلى هذا الاتجاه بقدر ما يميل إلى اعتماد التفسير الوجودي بالتركيز على النص الذي يوضح

(٢٠) طه حسين : حديث الأرياء ، دار المعارف بمصر ، ط ٨ ج ٢ ،

في مجال تحليل النفس عند المعداوي لا يعيق فن صليل اتجاهه بوضوح فيها قصداً يثير النفس ، من حيث كونه « حركة في الوجود الحاد » ، ينعكس فيها هزة في الوجود الداخلي ، يتبعها إتصال « (٢٥) » ، وذلك ما يؤول إليه بشكل خاص في قصيدة القمر العائق (٢٦) :

إذا ما طاف بالشرفة ضوء القمر المضي

ورفت عليك مثل العظم أو إشراقه المعنى

وانت على قرأش الظهور كالزينة الوستى

فتمشي جسمك العاري وصوني ذلك الحسنا

* * *

كان الضيوت احدا
انوار عليك من حساب
نقى له قلوب الحلو
د اشواقها إذا غنت
يكلم مليحها شوق
رفيق اللبس عريضة
جريء ، إن دعاه الشوق
في أن يقتحم العنق

* * *

تحدث من وراء الفيض حين راك واست
ومن الأرض في رفق
يشق رياضها الق

(٢٥) المرجع السابق : ص ١١٢

(٢٦) المجموعة الكاملة ص ٢٣١

نمتنى وجود الشاعر ، وعلى بيان حالة الداخلي على نحو ما جاء به
في تحليله لبعض مقطوعات علي محمود طه التي لم يتعمق فيها ، ولم
يتعد إلى عالم الشعور الباطني لدى الشاعر كما سيتضح لنا ذلك
تبعاً .

يبدأ المداوي تحليله لتقصيدة الموسيقى الميماء بعرض وعرض
للأداء النفسي ، كما جاء في عرضه لهذه المقطوعات مثلاً (٢١) :

عرفت الحب يا حواء * أم ما زال مجهولاً ؟
أما تحملي قلباً * على الأشواق مجهولاً ؟
صفية ، صفية ، فرحانة ، ومجنونة ، ومجنونة !
وكيف أحس بالوعدة تنسد النظرة الأولى ؟

* * *

ومن أدامك المحبوب ؟ أو ما صورة الضياء
تقد ألهمت والآلهة * يا حواء بالقلب
هو القلب ، هو الحب * وما الفتيا لدى الحب ؟
سوى المكشوفة الأسرار * والمتهوكة الحجب !

* * *

سلي أقيشان بين يديك أي ملاحين غنى
وأي صباية سالت * على أوتاره لصنا

(٢١) المجموعة الكاملة : من ٢٤٣ ، ٢٤٤

هوى الإقبال ، والآ * ثم ، والفرحة ، والحزن !
حسوى الإباد ، والآ * ن في لفظ وفي معنى !

* * *

هالي الحسن يا حسناء * بين أطراف معصور !
ابتكر الليل في كون * من الأنوار مفقور !
وما جلاء من سواه * إلا تسوأم التهور
وما سمناه أن نكاداه * غير الأعين الصبور ؟

* * *

وفي وقته عند هذه المقطوعات في ملامحها النفسية بين مدى
قدرة الشاعر على رسم خطوط الصورة الفنية التي تصل بالطبيعة
النفسية في رؤيتها الشعرية ، والتي نجدها ماثلة في هذه المقطوعات
الثلاث ، وذلك حين اعتبر أن الأداء النفسي بالنسبة للفظ الشعري
واضح المعالم في بعض الكلمات التي وطفها الشاعر مثل تعرضه للبيت
الأول الذي « لم يقل فيه يا حسناء ، ولكنه قال : يا حواء ! قالها لأنه
في مجال السؤال عن أثر الحب في حياة الأتشي الخالدة » وقالها لأنه
في مجال الرصد لهزات القلب بين جنبي الأتشي الخالدة ، وهذا هو
الأداء النفسي بالنسبة إلى اللفظ الشعري » (٢٢) ، وهكذا نجد
المداوي يتعرض لتجربة الشاعر من خلال استقصاء بعض الصور
الشعرية في مفهومها العرضي ، وهو جهد كان يحتاج إلى ارتباطه

(٢٢) على محمود طه : الشاعر ... والإنسان من ١٢٦

بالمناهج التي وثقت لنفسه عكسها إلى لزوم التحليل الوفقي كما
على لسانه - مثلاً - حين تعرض لهذا البيت :
صفيه ، صفيه ، فرحانة ، ومخزونة ومخبولة !

بقوله : « هذا التكرار الأمر ينشئ عن مرارة اللفظة وحرارة الانفصال .
وتنبئ عنهما هذه التقطيعات الصوتية التي تكشف لك عن لسان البلد ،
في هذه الضربات النرمية المتتابعة المنعكسة على صفحة الألفاظ »^(٢٥) .
نستطيع من خلال هذا العرض الوصفي أن نرى الصورة التي أسهمت
في خلق المنهج المتبع لدى المداوي الذي حاول أن يربط المعنى
الدلالي بالجو النفسي العام ، حين راح يجمع بعض مظاهر الرؤية
الرومانسية التي هزت كيان الشاعر في طبيعته النفسية في تحليل
المقطوعة الأخيرة حين رأى فيها : « أن الصورة الشعرية هنا تيسر
من صنع تهاويل الخيال » ولكنها الصورة التي يوسمها دافع الشعور
عند من يدركون أثر الموسيقى الرفيعة في خلق تلك العوالم غير
المنظورة ، العوالم التي ترقى إليها الأرواح في جولة تفارق فيها
الأجسام .. ومرة أخرى تهزك سلامة الرؤية الشعرية !^(٢٦) وهذا
يدلنا على تلبية الخطة المتبعة في دراسته لهذه القصيدة التي كان
يسعى فيها إلى إظهار المنحى النفسي لعالم الشاعر بصورة استنتاجية
وهذه المحاولة على الرغم من كونها قاصرة في استكناه عالم النص في
تحليله النقضي باستكشاف الخصائص المميزة لمستويات عالم صاحبه
الذي يفرض يتابع ذات الأغوار العميقة للنزعة الذاتية ، فإنها تسهم
على الأقل في رسم الخطوط البيانية للحركة الظاهرية في مجال عالم
الشاعر النفسي ، وهذا الالتقاء بين العالم الداخلي والعالم الخارجي

٢٤٠٢٢١ المرجع السابق : ص ١٢٦ - ١٢٨

- ٢٢٦ -

في مجال تحليل النفس عند المداوي لا يعيق من تحليل اتجاهه بوصفه
لهذا مقبلاً بين النص ، من حيث كونه « حركة في الوجود الخارجي
تتجهها نغمة في الوجود الداخلي » يتبعها انفعال^(٢٥) . وذلك ما دعا
إليه بشكل خاص في قصيدة القمر العاشق^(٢٦) :

إذا ما طاف بالشرفة ضوء القمر المضي
ورف عليك مثل الطلسم أو اشرقة المعنى
وانت على فراش الظهور والزينة الوستى
فضممي جسمك العاري وصوني ذلك الحسن

★ ★ ★

أغار عليك من حساب	كان لقصوده لحناً
تدق له قلوب الحو	ر أشواقاً إذا غنى
رفيق - اللبس عريـد	بكل مليحة يغنى
جريء ، إن دعاه الشو	ق أن يقتحم الحصان !
تحدّر من وراء الفيـم	حين رأيك واستأنى
ومس الأرض في رفق	يشق رياضها الفتـا

(٢٥) نفسه : ص ١١٢ .

(٢٦) المجموعة الكاملة : ص ٢٣١ .

- ٢٢٧ -

عجبت لها ، وما أعجب كيف استأنم الركنا ؟
وكيف تسوء الشوك وكيف تسلق الفمنا ؟

* * *

على خديك خمير صابنة أفرغها دنا
رحيق من جنى الفتنة لا ينفض أو يقنى
وفي نهديك طلمسان فدي حثهما افتنا
إلى كنزهما المعبود نأت سالج الردنا

* * *

أغار ، أغار إن قيل هذا الثغر أو تنى
ولف النهدي في لين وضم الجسد اللنا
فإن فضوليه قلبا وإن السحره جفتنا
يصيد الموجة الصدر من أغوارها وهتنا !

* * *

وكم من ليلة لنا دعاه الشوق واستدنى
جنا الجبار بين يديك طفلا شيتكي الفبتنا
أراد ، فلم يتل نفرا ، فلم يصيب حفتنا
حوتك ذراعاه رسما وانت حوتهم فنا !

* * *

- ٢٢٨ -

عصبت هواه فاستنصرى أن يصدره جتنا
مضى بالنظرة الرعشاء بطوي السهل والعزنا
يسر الليل أحقادا وصدر سحابه ضفتنا
وعا الطفل جبارا هذه صراعه الكوتنا !

* * *

فردى الشرفة الحمراء دون المخرج الأستنى
وصوتى الحصى من ثورة هبنا العاشق القفتنى
مخافة أن يظن الناس في مخدعك القفتنا
لتم أفلقت من ليلد وكم من قصر جتنا

* * *

لقد بدأ المداوي في تحليل لهذه القصيدة في إطارها النفسي
بمراض مفصل عن مجموعة من الظواهر المتميزة ، أهمها :
٢ - موسيقى اللفظ وموسيقى الأداء النفسي لعالم
النص .

ب - الملائكة التخيلية .

٢ - موسيقى الأداء النفسي :

نظراً لشروع البحث عن موسيقى اللفظ ، سنقتصر على الشرح
الثاني . وعند التمعن في هذا التحليل نجد هناك بؤاً ثاسماً بين واقع

- ٢٢٩ -

التحليل ، وبين ما التزم به عندما قال : « تحدثك في هذه القصيدة أول ما تحدثك عن الموسيقى التصويرية التي تصاحب المشهد التعبيري »^(٢٧) ، فهو يتعرض لموسيقى اللفظ ، وموسيقى الدرس في الإطار الذي يحدده المفهوم النظري ، مركزاً على الموسيقى الداخلية ذات الارتباط بالشحنات الانفعالية بحسب اللحظة الزمنية التي يمر بها وجدان الشاعر « لحظة الغضب مثلاً لها جوها الموسيقي الخاص ، وكذلك لحظة الألم واللذة ، ولحظة الدهشة والبهجة ، ولحظة الأسى والحزن ... وهكذا تجد الموسيقى التصويرية الصادقة في شعر الأداء النفسي ، وهكذا نجد علي طه »^(٢٨) وهو عرض من خلال تتبعنا له ، لا يمت بصلة إلى قصد الممداوي الذي حاول أن يستغل في تقديمه ، وأنه في الحالة هذه لم يأخذ احتياظه المنهجي وهو يحاول ربط استخراج المقاطع الصوتية بحسب اختلاف مجاريها من الأوزان التي تستمد زيتها من النفس بما يتوافر لها من مضمون تعبيري ، وكل ما في الأمر أن الباحث أجهد نفسه في توضيح الفارق البين ، بين موسيقى اللفظ وموسيقى النفس متجنباً الانفصاح عن هوية النص في هذا الإطار ، حين لم يوفق في الربط بين نغم الكلمة ، وبين ما تحمله من دلالات نفسية .

ب - النكتة التخيلية :

أما النمط الثاني الذي يتعرض له الباحث فيسببه بنمط الملكة التخيلية في صورتها التجسيمية التي تجعل من الحركة الجامعة حركة

(٢٧) انور الممداوي : علي محمود طه ... الشاعر والانسان / ص

١٣٠ - ١٣١

(٢٨) المرجع السابق : ص ١٣١

حية ، ومن الكون المادي في ثباته قوة يسبح بالمشاعر والأحاسيس ومن الصورة التي يغلب عليها الوصف المجرد إلى صورة الخيال التي انعكسها الحقيقة الخارجية ، وتذكرها الحواس^(٢٩) ، بتغير مجازي يستقي من الحواس ما تستجيب له ضمن السياق العاطفي في قوة الاثارة على مشاعرنا ، وهو ما تميزه معظم صور القصيدة التي ولدتها الشاعر للتعبير عن العلاقة التي تربط النفس والكلمة ، وانطلاقاً من هذه المعطيات استطاعت هذه القصيدة في رأي الممداوي أن تستجيب بدلالاتها الظاهرية ، وأدواتها الفنية الموروثة لوضع البناء الرومانسي في بعده الوجودي المستمد من وضع الشاعر النفسي ، كما عبر عن ذلك من خلال هذه القصيدة ، وبخاصة ما تحمله المقطوعة السادسة التي مني فيها بالأس كما جاء في قوله :

أراد ، فلم يسئل ثمرأ
وراح فلم يصب حفصا
وأتت ذراعها رسيما
وانت حوتته فندسا

أو كما عبرت عنه المقطوعة الثانية التي استجابت فيها الهزة للتخيلية للهزة الخارجية^(٣٠) ، للتعبير عن معاناة الشاعر الوجودية التي استأثرت مشاعره ، غير أن هذا الإحساس في رأي الممداوي يحاول التخلص منه في قصيدة التمثال التي ناشد فيها أحلامه بالأمل والحصول على سعادته الضائعة في ارتباطها وتآلفها مع الوجود ، « لكن الحلم الجميل لا يتحقق ! إنها مجموعة من الغرائب حوت كل مجدت وعرق ، مجموعة أحلام وأوهام لم تبعث في التمثال ما

(٢٩) المرجع السابق : ص ١٣٥

٣٠ المرجع السابق : ص ١٣٥

كان يتسده الشاعر من حياة ، ولكنها تمت في الشعر كل ما يتسده
الأداء النفسي من لغات » (٣١) ، حين عبر عن ذلك بقوله :

انهدأ التمثال هاندا جنت لالفاك في السكون العميق
حاملًا من غرائب البر ، والبحر ، ومن كل مخاض ، وعريق
ذاك صيدي الذي أعود به ليلًا وأمضي إليه عند الشروق
جنت التي به على قدميك إلا ن في لهفة الغريب المشوق
عاقبة منه حول رأسك تاجًا ووشاحًا لقدك المشوق !
صورة أنت من بدائع شتى ومثال من كل فن رشيق
بيدي هذه جبلتك من قلبي ومن روثق الشباب الأنيق
كلما شيمت بارقا من جمل طرت في أثره أشق طريق
شهد النجم كم اخفت من الروعة عنه ، ومن صفاء البريق
شهد الطير كم سكبت اغانيه على مسامعك سكبت الرقيق
شهد الكرم كم عصرت جناه وملأت الكؤوس من ابريق
شهد البر ما تركت من الفار على معطف الربيع الوديق
شهد البحر لم أدع فيه من دار جدير بمفريقك خليق
ولقد حير الطبيعة اسرا في لها كل ليلة وطروقي
وافتحام الضحى عليها كراع اسوي أو صائد افريقي

(٣١) المرجع السابق : ص ١٤٢

أو إلى جنس يترأى في أساطير شاعر افريقي
قلت : لا تعجبني فيما أنا إلا شبح ليح في الخفاء الوثيق
أنا يا أم الأمل الضا حكر في صورة الفد الزموق
صفته صوغ خالق يعشق الفن ويسمو لكل معنى دقيق
وتنظرته حياة ، فأعاني ديب الحياة في مخلوقي !!
كل يوم أقول : في الفد لكن لست القاه في غدر بالمقيق
ضاع عمري ، وما بلغت طريق وشكا القلب من عذاب وضيق

مبدي ! مبدي ! دجا الليل إلا رعدة الصور في السراج الخفوق
زارت حولك المواصف لما قهقهة الرعد لالتماع البروق
لظمت في الدجى نوافلك الصفا ودفقت بكل سيل دفوق
ما اتمالي الجميل ، احتواه سارب الكار كالشهيد الفريق
لم اعند ذلك القوي ، فاحميه من الويل والبلاء الحق
ليتي ، ليقتسي جنيت من الآ نام حتى حملت ما لم تطيق
فاطربي واشربي صبابة كانس خمرها سال من صميم عروقي (٣٢)

(٣٢) علي محمود طه : المجموعة الكاملة / ص ٢١٤ - ٢١٧

هذه مجموعة صور تستكشف عن دلالة الشاعر النفسية المتوترة التي تعكس تفتت واقعه الوجودي المتردد الذي لا يستقر على مبدأ ، ولا على رأي مما حدا بالشاعر إلى البحث عن وجود خص يثبته وجدانه للمحافظة على هدوء النفس ، ولكن دون جدوى حين يتعذر العثور عليه من حيث يريد أن يستقر ، ويثبت وجوده في جو الطبيعة التي تعادل صورة الاستقرار الآمن في صورة الأم :

قلت لا تعجبي فما أنا إلا شبح لج في الخفاء الوثيق
أنا يا أم صانع الأمل الضال حك في صورة الضد المرموق

لقد حاول الشاعر من خلال هذه القصيدة أن يدرك الواقع والحقيقة معاً ، الواقع المتجسد في هذا الكون ، والحقيقة الماثلة في رؤيته لهذا الكون الذي جلب له فقدان التوازن النفسي والاضطراب الذي لا يستقر على رأي ، وذلك ما حال دون إثبات الذات التي كان الشاعر يريد أن يحققها .

هذا المستوى من التصور ينظر المبدئي إلى تناسل الشاعر لتحديد رؤيته الوجودية في الاحساس بشعور الذات ضمن هذا الوجود ، غير أن أماطة اللثام للكفاف التي كان يريدتها الشاعر ، وعن ذلك الجو النفسي العام الذي يحدد اتجاهه في هذه الحياة كان باعثاً في توضيحه ، ولعل السبب في هذا التصور يرجع إلى افتقار النقطة المعبري إلى أصول معرفية وفكرية توجهه ، وبالتالي غياب أدوات المنهجية التي لا تسمح له بالنظر إلى المسألة الأدبية نظرة شمولية راضية ، ولا تمكنه من انتاج مقاهيم نقدية خاصة به ، وإن كان العقاد والتوحي قد حاولا الاستفادة من نظريات التحليل النفسي والالتزام بمعطياتها ، أما المبدئي فقد حاول اعتماد رؤيته الذاتية ،

مضيفاً إليها شيئاً من معرفة التحليل النفسي الوجودي ، إلا أن الدليل على ذلك كان ناقصاً في نقصي الإضاءة التحليلية للنص .

الرمزية النفسية :

وفي أثناء تعرضه لقصيدة حانة الشعراء راح يبحث في مدلول الرمزية النفسية المطبوعة ، مبيّناً الفرق بينها وبين الرمزية اللفظية^(٢٣٧) غير أن النتيجة التي توصل إليها من خلال هذه التفرقة لا تتغير من طبيعة مدلول كل منهما إذ كان يعترف بأن الشاعر « يتشد الوضوح في الفن ، لأنه ركن من أركان الجمال فيه ، وطريق من طرق الاحساس بهذا الجمال »^(٢٣٨) ، وعلى الرغم من أن الباحث يركز على هذه التفرقة إلا أن ذلك لم يكن واضحاً حين اعتبر الرمزية النفسية المطبوعة هي تلك التي تلف الفكرة العامة والموضوع العام بوشاحها الرقيق الذي لا يحجب الضوء ، ولا يضيغ من ورائه العالم^(٢٣٩) . فيما توحي به من علاقات داخلية لمدلول ظاهر الكلمة ، والرمز عنده لا يتمدى وصف الأشياء المادية فيما توحي به ظاهرياً معاني الصور الشعرية كما جاء في تطبيقه على قصيدة حانة الشعراء قوله : « إنك لن تصادف لفظاً واحداً يرهقك بطول الجري وراء معناه ، ولكنها الألفاظ العادية تسير في مجراها الطبيعي وتمضي في طريقها المرسوم » إنك لن تصادف غير شيء واحد هو أن القصيدة في بنائها العام ، قد رمز بها إلى معنى عام . . . »^(٢٤٠) ، ماذا يقصد إذن بهذه الرمزية

(٢٣٧) ان الفارق بين الرمزية اللفظية والرمزية النفسية هو الفارق بين الرمزية المصنوعة والرمزية المطبوعة . المرجع السابق ص ١٤٨

(٢٣٨) المرجع السابق ص ١٤٨

(٢٣٩) المرجع السابق ص ١٤٩ ، ١٥٠

النفسية إذا كانت لا تتخذ من الرمزية اللغوية ، وقبل أن نشبع منه ذلك يجدر بنا أن نقف معه في اختياره لهذه المقطوعة التي تمثل قصده .

هسي رفصنة وكأنها حلم وإذا بفينوس تفسد بسدا
الكاس فيها وهي تضطرم قلب يهرئ نداؤة الأبدية :
زنجية في الفن تحكم ؟ قد ضاع فن الخالدين سدى ؟
فاجبت السمرات بتسم : الفن روحا كان ؟ أم جسدا ؟
يا إلهها الشمرات وبحكم الليل ولي والنهار بدا ؟ (٣٦)

لقد حاول المداوي التركيز على هذه المقطوعة لاستكشاف مضامين أداء الرمزية النفسية التي أسس استمالتها بالمباشرة في الاعتماد على الصور المحسوسة في تشخيصها العياني بالمجرد المداوي . الاشاري الذي يهتم بتنظيم العلاقات الشكلية لمضمون النص . وقد لا نستغرب من ذلك إذا كان الشاعر ينادي الاتجاه العاطفي في اتجاه التعبير عن حالاته النفسية ، وفي تعلقه بالمذهب الرومانسي الذي كان يدعو - خلال نشأته في أدبنا العربي - إلى احترام مقاييس الطبيعة في بساطتها من حيث كونها تناقض الرمزية بوصفها تشيلا للمواقف . ويبدو أن المداوي قد انساق وراء هذه الاعتبارات التي سادت هذه الحقبة من تطور حركة النقد الأدبي ، وذلك ما يتضح من خلال تعرضه للمقطوعة الأخيرة من هذه القصيدة ، مينا قصد الشاعر بقوله « لقد أراد أن يعرض لك عن طريق الرمز مضيق النزاع الخالد أو قصة الخصومة الخالدة بين أرسطوالية الفن ، وشعبية الفن ، فأتى بفينوس لتمثل النزعة الأولى ، وأتى بالزوجة الراقصة لتمثل النزعة

(٣٧) علي محمود طه المجموعة الكاملة : ١٨١

- ٢٢٦ -

الثانية ... ليذات علي مديق النوازل بين طرفين : نظرية الاستقرائين إلى الفن ونظرة الشعبين إليه ... وهي طريقة يبالغ فيها الموفق مداه حين يصرخ الشاعر على لسان الزنجية الراقصة : ليس الفن جسدا يوزن بما فيه من سواد ، ولكنه روح توزن بشا (٣٨) من صفا (٣٨) .

على ضوء ما تقدم يمكننا أن ندرك موقف المداوي في تعرضه لشاعرية علي محمود طه التي واجهها عن طريق وجهة نظره في الوجود التي غالبا ما كانت تستند على نظرية التحليل النفسي الوجودي - في مبادئه الأولى - وهو اتجاه تتطابق فيه - نسبيا - ساحة الوجود الحسي بالتفكير العقلي ، غير أن دراسته هذه لم تكن نابعة من خصائص هذه النظريات في جعلها بقدر ما كانت تنبئته بتسعة ، أشبه ما تكون بالرؤى التي تتكامل فيما بينها لتوضح معنى الوجود العام عند علي محمود طه ، ومثل هذا التحليل لوجود الإنسان في مواجهة ما يقف في وجهه إنما يكون بالاعتماد على سبر أغوار عالمه الداخلي واستكشاف مشاعره الوجدانية ، وهي الخصوصية التي أطلق منها المداوي - نسبيا - في تحليله لبعض قصائد علي محمود طه في تجربتها الفكرية المزوجة بالتجربة الشعرية ، وبخاصة الواقعة النفسية في بحثها « عن الحقائق الوجودية الكبرى في مجاهل الكون ومناهات العقل ، حتى إذا التفتت تلك الحقائق ، وقذبت بها إلى ذلك المصير الكبير ، مصير النفس الإنسانية ، ليخرجها لنا بعد ذلك ، وهي مضبوطة في قالبها الملائم الذي تقوم بضمه ملكة الوعي الشعري (٣٩) .

(٣٨) أنور المداوي : علي محمود طه ... الشاعر والإنسان من ١٩٢٢

(٣٩) المرجع السابق : ص ١٦٠

الباب الثالث

التشكيل الفني للقصيدة القديمة

الفصل الأول

الدلالة النفسية لجمالية المكان

الفصل الثاني

الوحدة النفسية في القصيدة الجاهلية

الفصل الثالث

تشكيل الصورة في التراث العربي

الفصل الأول

الدلالة النفسية بحالة المكان
في القصيدة القديمة

- نظرة القدامى للمكان

- صورة المكان في ضوء النقد
الأدبي الحديث.

آ- المنحى الوجودي النفسي

ب- المنحى النفسي.

ج- المنحى الاجتماعي النفسي.

نقارة القدامى للمكان :

يرتبط التعبير عن المكان بالتعبير عن المقدمة الطللية في القصيدة القديمة ، فيما يتخذ من دلالات داخل الاطار النفسي العام الذي يدركه الشاعر من خلال معاشته لهذا الواقع أو ذاك ، في علاقته المألوفة ، وتوافقه مع جدل الحياة التي أملت على الشاعر فيما معينة في تعامله مع هذه الأمكنة المأهولة ، وفق معطيات الواقع المجسدة من خلال تشخيص ما بقي من آثار الديار العالقة في الرمال ، بعد أن هجرها أصحابها ، ولم تعد آهلة بالأنس والألفة والمقاء ، وهي صورة تعكس تأملات الشاعر ، وهو « يطوف في الرباع المحيلة ، والرياض المعشبة » (١) ، بغية استرجاع الماضي في صوره المتألقة بالذكريات كخبرة داخلية تتزامن فيها كل اللحظات مع ارتباطها بصورة المكان التي تحدد منظور الشاعر وفق العلاقة المتبادلة بين هذا الحيز الكوني ، واستخدامه للتعبير عن دلالات الخبرة الزمانية التي توجه مسار الصراع النفسي بداخله .

لقد علق ذهن الشاعر بوصف مكان الأهل والأحبة ، حتى أصبح خاصية في نشاطه الفني يبدع من خلاله عن همومه ومآسيه التي علق بذاكرته ، فحركت وجدانه للتعبير عن مكوناته الذاتية في

(١) ينظر ، ابن رشيق * العمدة ٢٠٦/١

تفرداً ، ووجدتها المتعلقة على ذاتها ، ودوافعه المحيطة به ، « ومن هذه الصلة يحدث للشاعر الجاهلي التصور والتأمل ، ومن الوجهة اتهم جبلة من الأحاسيس العاطفية ، وإذا ظل المطلق الأرضي هو الحافز على اليه التثبي والخيال ، والتفرد ، يظل يجذب الذات نحو الحركة في الداخل » (٢١) .

لقد تعددت الدراسات باختلاف تبعد المناهج ، وتنوع المعارف حول طبيعة تفسير المقدمات الطلية ، وأكثر الذين درسوها من النقاد المحدثين استكشفوا حقائق خفية لم يتعرض لها النقاد القدامى الذين تعاملوا مع فاعلية التصوص من حيث المدلول الظاهري بلسان حال المخاطب ، لا بلاغ الخير وتوضيله ، وعلى ضوء هذا التأثير درس النقاد القدامى المقدمة الطلية ، ولعل أهم دراسة في هذا الشأن هو ما جاء به ابن قتيبة حين اعتبر « أن مقصد القصيد إنما ابتدأ فيها بذكر الدمار والدمن والآثار ، فيكي وشكا وخاطب الربع ، ... لئيل نفوس القلوب ، ويصرف إليه الوجوه ، وليستدعي به اصعاء الأسراع إليه » (٢٢) .

إن ما يهنا في هذا الباب هو الفقرة الأخيرة التي ركز فيها على الجانب الخارجي لمدرجات الشاعر الكامنة في قلوب المتلقيين ، وأسماهم ، وهي فكرة ينطلق منها ابن قتيبة لتحديد المكان الذي يشغل حيزاً معيناً في ذاته ، لذلك أعطى الأهمية القصوى لفكرة ربط

(٢١) ناصر اسطبول : دفاعي الوعي في الشعر الجاهلي - رسالة مقدمة لتيل درجة الماجستير جامعة وهران ١٩٨٦ (مخطوط) ص ١٤٨ .

(٢٢) الشعر والشعراء : ٢٠/١ .

أسلوب الاتصال الذهني بين المبدع والمتلقي في استمالة القلوب . ربط الشاعر بالاصغاء من أجل امتلاك أقباء السامع إلى الجانب الذاتي المتعدد الأبعاد .

إن تطابق المكان مع ذات الشاعر فيما يستحضره من حضور الإدراكات الخارجية المائلة في لوحة الأطلال ، والمرتبطة بالتجربة الزمنية . هو ما أدى بالشاعر إلى اثر الك المتلقي هبومه حين الاصغاء إليه . تصبح المعادلة الشعرية عنده كالتالي :



وبذلك حاول ابن قتيبة أن يبدأ بتفسير جديد يسعى فيه إلى اظهار جوهر معاناة الشاعر تجاه معينات الحياة التي كانت تلاحقه ، وتضده عن رغبته الواجبة في البحث عن معنى الحياة .

لقد تبعت هذه الألفاظ النقدية نظرات أخرى ، نجعلها في رأي ابن رشيق الذي سار على منوال ابن قتيبة ، حين رأى أن الوقوف على الطلل ، واقتراح القصائد بالنسيب ، وربه بالكائن يرجع إلى « ما فيه من عطف القلوب واستدعاء القبول بحسب ما في الطباع من حب الغزل ، والميل إلى اللهو والنساء ، وإن ذلك استدراج إلى ما بعده » (٢٣) ، وهي صورة ظاهرية في محتواها التحليلي ، تقرب بما جاء به ابن قتيبة من حيث المستوى الدلالي لتفسير المجتوى العام المقدمة الطلية المعبر عن نتائج الصراع القائم ، بين وقوف الشاعر

على الطلل يتأمل مصيره ، من خلال المكان المتخود في معناه الانساني
بضياع النفس ، وإشراك الذات الأخرى بنية الاحساس بالآلة .

وفي ضوء هذين التفسيرين اللذين يلخصان مجال التفسير
القديمة جاءت نظرة القديمي في كونها لا تتعدى حدود النظر
النفسية العامة ، لما تحمله كلمة النفس في مستواها العادي ،
حيث هي خواطر وجدانية استلجتها الدراسات النقدية القديمة ،
ضمن حدود معرفتها بالمعنى الضيق لكلمة نفس المجردة من طابعها
الفلسفي والسيكولوجي ، وذلك شيء طبيعي في نظرية ، لأن مطالبها
بذلك يعد إجحافاً في حق القديمي ، ومطلباً غير تزيه نظراً لطبيعة
الدراسات آنذاك .

وفوق كل ذلك فإن - مثل - دراسة ابن قتيبة تعد وعياً شاملاً
في استكناه الذات ، والتعبير عما يجول بخاطرهما ، وبذلك تعد
الدراسات القديمة في نظرتها العامة حول هذا الموضوع شكل الأمية
في المفاهيم والطروحات الشفافة بالأسلوب العرضي الذي يضع
الخبر البلاغي ، والصناعة الأسلوبية ، وصرف عنايتهم إلى تتبع المعاني
الجاهزة ، واعتبار جودة الشعر ضمن صياغة معناه ، وفادراً ما كان
انعكاس الأمر على صاحبه في دراساتهم ، إلا في حالات الاستنتاج
العسير .

وإذا تجاوزنا مضامين الدراسات القديمة للمقدمة الطللة إلى
ما جاء به النقاد المعاصرون حول هذه الظاهرة بمفهوم حداثة الرؤية
النقدية ، فانه يصعب على الباحث تتبع كل ما قيل في هذا الشأن من
دراسات ومقالات ، وبذلك سنحاول الوقوف على ما نراه مهماً
بحسب ما تقصد إليه في بحثنا .

صورة المكان في ضوء النقد الأدبي الحديث :

لقد اتبين لنا من خلال قراءتنا لدراسات النقاد المقدمة الطللة
أما تشير إلى مجموعة أقسام بحسب المنهج المتبع في دراستها .
ولما ذكرنا في يذكر ثلاثة أنواع من تلك التقسيمات ، من حيث كونها
تتبع النظرة النسبية ميداناً لبحثها وفق المناحي التالية :

أ - المنحى الوجودي النفسي .

ب - المنحى النفسي .

ج - المنحى الاجتماعي النفسي .

وقد يلاحظ المتتبع لهذا الفصل أن تناولنا للنصوص النقدية - في
استقراءها - يتجاوز السرد الوصفي ، أو تلخيص الآراء ومناقشتها .
فما صدين بذلك أن ننظر إلى هذه الرؤية النقدية على أنها إبداع
تستوجب منا أن نسميها ، لا أن نلخصها .

أ - المنحى الوجودي النفسي :

لقد كانت مقررات المعرفة المستمدة من المناهج الحديثة ، من
الأمور التي ساعدت على فهم الآثار الفنية في الكشف عن طبيعة المشاعر
الداخلية لذات المبدع ضمن آدائه الفني ، وقد حددت تقديرات النقاد
المعاصرين أن ما جاء به المستشرق الألماني فالتر براون (١) يعد إرهاصاً
أولياً يفضلنا حققه من تقدم في بحث النصوص القديمة ، واتبعها

(١) في مقال له تحت عنوان : الوجودية في الجاهلية . نشر بمجلة
المعرفة السورية - ع : ١٩٦٣/٤

ببإحدى نقدية تستكشف عن تكوين التجربة الذاتية للمبدع ، فكان ما أخره من جهد في تفسير المقدمة الطللية بمثابة تكوين جديد لها ، ولا ريب في أن هذا الصيت الجديد هو المسؤول عن ميل الدراسات النقدية الحديثة للقسيمة النقدية إلى المستوى الوجداني ، وبذلك كانت محاولته في تفسير مقدمة القصيدة الجاهلية بمثابة المحفز للدراسات الحديثة في هذا الشأن .

وتعطي رؤية فالتر براون المعتمدة على التفسير النفسي الوجودي من خلال تعرضه لموضوع المقدمة الطللية الذي يحرك مشاعر والتعللات الشاعر ، ضمن فكرة اختبار القضاء والتناء والتناهي ، مركزاً في استنتاجه هذا على ما تصدرته معلقة عبيد بن الأبرص هذا المطلع :

أقفر من أهلي دعتهم رب فاقطبيات فاقطرب
إن بدلت أهلي وحوشاً وغيّرت حالتها الخطوب
أرض توارثها شمْروب ذلك من حلتها مَحْرُوب
إما قتيلاً ، وإما هالِكاً والشَّيب شَيْنٌ لمن يشيب

وقد تساءل عن طبيعة فحوى هذا المطلع فيما إذا كان كلام قديم ، أم لأحد الشعراء الوجوديين في وقتنا هذا ؟ ثم ألا يمكن أن يعتبر ذلك - بحسب قوله - مطابقاً للصرخة التي يطلقها الشاعر الحديث ، كما حاول أن يستدل على رأيه ، بما تضمنته المقدمة الطللية عموماً بعبارات مثل : « عفت الديار ، درجت الدنن ، أمسى الرسوم » ، والعبارة تعني تحت جبر القضاء ، وظلم المنيّة ، الموت قريب تحت صروف الدهر العاتي ، ما أرب الحياة ، إن نهجوا :

الإنسان تخيّل عليه تجربة التناهي المطلق ، وهو يرى أن هذا لا معنى له ، التناهي « من قلق التعراء » (من مخاوف الوجود) ، إن ما يعمل الإنسان طيلة تاريخه هو (خوف التناء والتناهي) ، وبإيجاز يرى المستشرق الألماني أن الشعر الجاهلي يشهد على قلق الإنسان في علاقته مع الوجود (٦) الذي يحدد عالمه الذاتي بأكمله معانيه ، وذلك لتنيه وإقناع غير الواقع المنشود في حياته المعيشة ، ومشاكله النسيمة بضائقة قلقه النفسي من هذا الوجود .

لقد كان من ثمرات جهد هذا المستشرق أن هذه المقدمات التي طالعنا في صدور القصائد الجاهلية ، ليست وسيلة إلى غاية أبعد منها ، وإنما هي غاية في قصتها ، أما ما يقوله ابن قتيبة (٧) فتصريح لمرب بعيد الاحتمال لسبب بسيط ، وهو أن الشاعر عضو في المجتمع البدوي مشترك في حياة عرب الجزيرة ويبتئهم ، ومن المفهوم أن كل ما يحوقه من وصف للناقة والصعراء ، ومن فخر بالقبيلة ، وفجاء للمعند جدير بجذب انتباه مجتمعه ، فما الذي يلزمه بطلب الأصماء ومن الذي يوجب عليه الأبيات الغريبة ... من ذلك أن النسيب في رأيه يفضح لفكرة واحدة ، ويندرج تحت غرض واحد هو اختبار التناء والتناء ، والتناهي ، فالإنسان في كل زمان يسأل عن وجوده ومصيره ونهايته ، وبصفة خاصة كان هذا السؤال يؤلم الشاعر الجاهلي ويضايقه ، لقد ملا التفكير في الوجود بالمصير على الشاعر الجاهلي حياته ، غير أنه لم يكن تعبيراً متادراً عن تساؤم ، وإنما كان

(٦) ينظر ، يوسف اليوسف ، مقالات في الشعر الجاهلي ، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي ، دمشق ، ١٩٧٥ ، ص ١٢٥ .

حافراً يحفره على الاقبال على الحياة ، واستئناف الرحلة بروح و
ويرى أن كل مظهر من مظاهر الحياة كان يبعث الشاعر الجاهلي على
التساؤل عن مصيره ، من مشاهد فرحة ، مثل ساعات اللهو والشرار
والازل والمداعبة ، ومن ذهاب الشباب ، وانتهاء أيام السروز ، ومن
شيب يسيل الرأس ، كل ذلك كان يعلن القضاء والقناء والتناهي^(٨) .

والمستبعد لهذا الرأي يرى فيه جانباً مهماً في حياة العرب عامة
فترة ما قبل الاسلام تتمحور حول فكرة المصير التي تستند عليها
الفلسفة الوجودية بشكل أساسي ، حتى أنه جعل من هذه الفكرة
دوماً تفرق حياته المرفهة ذات المشاعر النبيلة ، ومنبع قلقه هذا راجع
إلى خوفه من المصير نتيجة فراغه الروحي ، وأكثر من ذلك ، فقد
قلق حتى من مجابهة الوجود ، حين يصادفه أثر ما في حياته العالمة
التي يريد من خلالها أن يؤكد على اثبات الذات المرتبطة بفكرة
المصير .

أما ما يمكن ملاحظته على هذا الرأي فإنه يحمل صفة التعمد
على الشعر الجاهلي كله ، وهو تفسير قد لا تتحملة القصيدة الجاهلية
وعلى الرغم من ذلك فإننا لا نعدم في مطالع هذه المقدمات صفة التشكيك
الوجودي الذي دعا إليه المستشرق .

لقد كان من ثمرات هذا التفسير الوجودي ما جاء به الدكتور
عن الدين اسماعيل الذي طبع دراسته حول المقدمة الطللية بطابع
تحليل المستشرق الألماني فالتر براوته كما اتخذ مفتاحاً له لتوجيه
مسار التحليل النقدي المتبع في دراسته للمقدمة الطللية التي يرى فيها

(٨) ينظر : حسين مطوان : مقدمة القصيدة العربية في الشعر
الجاهلي / دار المعارف مصر ١٩٧٠ ص ٢١٦ وما بعدها .

على أنها « الجزء الذاتي في القصيدة » الذي يعبر فيه الشاعر عن
موقفه من الحياة ، والكون من حوله ، بصورة الحياة بالنسبة للشاعر
الجاهلي كانت تطوي في نفسه على عناصر خفية أحسها الشاعر
إحساساً مبهماً ، وقد تر موقفه منها ، وربما كان من أبرز هذه العناصر
الغمية التي اصطدم بها مع ذلك حسه التناقض ، واللاتناهي .
والقناء^(٩) .

ومن هذه الرؤية الوجودية تبعت لدى الناقد فكرة المحدودية
التي أصابت ذهنية الشاعر الجاهلي ، ضمن محدودية الأفق ، ومحدودية
الزمن ، ومحدودية الإطار العام الذي يوجهه ، فأراد أن يخطي هذه
المحدودية المتزامنة بنية الخلاص من القيود المجتررة التي لم تجعل حياة
لمشاكله التي أرقت هواجسه ، هكذا تنمو ذاته المتوهجة إلى الكشف عن
أسرار الحياة ، وحين يتضح له « انفصاله عن الأشياء حوله » يتضح
له نفسه ، وبالتالي ، تعطشه لكمال لا يتحقق إلا في الخارج ، يشعر
وهو يشارك الأشياء وجودها ، أنه يعيش وقتاً ، يتعذب عذاب من لا
يقدر إلا أن يخضع في النهاية ، إنه خارج العالم ، وخارج نفسه ، مما
كثيب يعترل ، ينتظر ، يتأمل ، يعامر ، ويتسلى أن يقهر الزمن والموت
والتغير^(١٠) .

إن قوة الرؤيا لدى الشاعر محدودة ، لذلك أخذ على عاتقه
مهم التجربة المحاطة به فكان فضاله هذا بمثابة صراع داخلي ، قائم

(٩) د. غل الدين اسماعيل : روح العصر . دار الريان العربي بيروت
١٩٧٨ ص ١٧

(١٠) ادونيس (علي أحمد سعيد) : مقدمة للشعر الجاهلي . دار العودة
بيروت ط ٢ : ١٩٧٩ ص ١٤ .

من أجل الانتصار على مفسر الدوران المرتبط بحركة الزمن الطبيعية داخل إطار الحيز المكاني المحدود زمانياً وإقليمياً ، وذلك من خلال ما تصوره الدكتور عز الدين اسماعيل ، بإحساس الشاعر بالعناصر الكونية التي حدها في التناقض والاتجاهي والفناء .

والحقيقة أنه لا ينبغي أن نزل الأفق الدائري الذي يعيش فيه الشاعر العالي بالمكان عن حركة الفكر التي كانت توجه الذهنية العربية آنذاك ، وهي ذهنية غلب عليها طابع الفرد والعزلة ، تتحرك نحو حدود ضيقة ، سواء ما تعلق منها بمنهجها الفكري أم في اعتقادها الديني ، والفكر - والحالة هذه - بحاجة إلى ما يعذبه ، وكلما بلغ الفكر درجة من السمو استطاع أن يتخطى الحدود الضيقة . ويتجاوز ما يمتدح سبيله ، غير أن ما عهدناه لدى الشاعر الجاهلي خلال هذه الفترة هو أنه كان مفتقراً إلى الغذاء الفكري والروحي ، وكل ما كان يشغل همه هو تعلقه بالمكان في صورة الطلل ، وما له علاقة بالمسحوس المجرد من حوله .

إن الارتباط بالمكان الذي علق بذهنية العربي خلال هذه الفترة أمر مشروط في حياته ، فرضته طبيعة التكوين المادي الجسد في صراعه مع الطبيعة القاسية ، مما أعطى لديه استجابة مشروطة بين الذات في وعيها الفاجع من الفراغ الروحي ، والشعور الداخلي بالطمأنينة ، وبين حقل الكون ضمن الواقع الخارجي الذي منح الإنسان امكانيات الفرد والعزلة ، فأصبح تعلقه بالمكان أمراً محتوماً . يبحث من خلال وثنيته عن تعال من نوع آخر أسسه التعالي الأرضي ، ليس له غير الأرض بخلص لها ، ويخضع لاقصاعها ، والاخلاض للأرض دخول في العمل والحركة ... والصراع هنا هي الخارج ،

والصراع عدو : لا تعلني ، وهي مكان الشعر والغيب (١١١) في شيوخها الكوني برود فعلها الماضية ، يستند فيها الإنسان العادي القوة على المقاومة ، وفي ظل غياب هذه القوة كان يمتلكه شعور بالخوف من المصير ، لذلك يريد أن يتشبث بالبقاء ، بكل ما في واقع الحياة من عناصر الوجود ، ويتروى من ملاذ ما يتوآقر لديه من منع الحياة ، - كما سيتضح ، لنا ذلك ، لاحقاً - ، في حينه .

ب - المنحى النفسي :

من خلال ما مر بنا في التفسير الوجودي لظاهرة الطلل نرى أن الاهتمام بالمكان في حياة العرب قبل الإسلام كان من دوافع اهتمامهم بالتمسك بقيمة الزمان الذي توحشت فيه فكرتا اليقين بالعدم بقيمة التطلع إلى الامتلاء من ملاذ الحياة ، وفي ظل هاتين الميزتين راح الشاعر يناجي ذاته ، حين عم القفر المكان من خلال ما علق بالرمال كبقايا الرسوم ، والدمع ، وبقايا الرمد ، والأثافي ، والتوى ، وما علق من أوتاد ، ... وغير ذلك من المواصفات التي شخصت صورة المكان الذي صبغ وجدان الشاعر باللوعة والألم من خلال شعوره بالاحساس بالماضي ، وعلاقته بهجران الحبيب ، بعد انفصالهما عن المكان الذي ولد فيه روح الاحساس بانقضاء الزمان ، في صورته المتوهجة التي تربطه بالفناء ، على حسب ما تصدرته المقدمة الطليقة التي جمعت « بين عنصرين أحدهما يذكر بالفناء ، وهو الأطلال ، والآخر يذكر بالحياة وهو الحب . وليس اجتماع هذين التقيضين : الحياة والفناء في الموقف الواحد ، وارتباط أحدهما بالآخر ، إلا تأكيداً

(١١) المرجع السابق : ص ١٤ - ١٥

لا إحساس الشاعر بالتناقض العام المائل سواء في العالم الخارجي أو عالمه الباطني « (١٢) » ، اللذين تداخلت فيهما ذات الشاعر من خلال ذكريات يستدعي فيها ما فقدته من أجل معايشة الاستمرارية في البحث عن الذات الحقيقية ، في ابتلاعها بعيداً عن العزلة التي فرضتها قساوة الطبيعة ، والتي أصبحت عالقة بتصورات الشاعر ، ومذكراته لارتباطه بهذا المكان ، ارتباط الروح بالجسد ، لذلك أبدع الشاعر في وصف هذا المكان ، لأنه جزء منه يتجسده مع من أحب ، « وعلى هذه الشاكلة لم يكن الشاعر يجد فككاً من الحنين إلى الماضي ... فان الذكريات ملأت عليه كل حياته ، واستبدت به ، وسيطرت عليه ، حتى أن طيف صاحبه كان يسري إليه على بعد الدار ، وشخط المزار : يذكره بالماضي ويشده إليه » (١٣) . وذلك ما عبرت عنه الدراسات النفسية من أن كل أماكن لحظات عزلتنا الماضية ، والأماكن التي عايناه فيها من الوحدة ، والتي استمتعنا بها ، ورغبنا فيها ، وتآلفنا مع الوحدة فيها تظل راسخة في داخلنا ، لأننا نرغب في أن تبقى كذلك . الإنسان يعلم عزيزاً أن المكان المرتبط بوحدته مكان خلاق ، يحدث هذا حتى حين تختفي هذه الأماكن من الحاضر ، وحين نعلم أن المستقبل لن يعيدها إلينا ، وحين نعلم أنه لم يمد هنالك عليّة ، ولا حجرة سطح ، تظل هنالك حقيقة أننا عشنا مرة في حجرة السطح ، وأنا مرة أحببنا العليّة » (١٤) .

(١٢) عز الدين اسماعيل : روح العصر ، ص ١٩ ، ٢٠ .

(١٣) د . حسين عطوان : مقدمة القصيدة العربية في الشعر الجاهلي ص ٢٢٩ .

(١٤) جاستون باشلار : جمالية المكان . تر / غالب هلسا م . ج . د . ن . ت . ص ٤٠ .

إن تذكر المكان في هذه الحالة مرتبط بتذكر الشاعر الجاهلي الزمان في تلاحق أحداثه — بعضها لبعض — المترسبة في ذاكرته والتي تبرز عن تنامي وجوده ، غير أن صورة المكان المتجسدة في حاضر الشاعر مرتبطة أساساً بفكرة اللاتماهي ، على عكس ما تعبر عنه فكرة استحضار الماضي المقيمة عن تنامي الإنسان ، لأن المكان هنا صورة تتجسد فيها حركة الفعل المبتدأ إلى الماضي الذي يتفاعل معه الشاعر ، كمنظور يرتبط بهذا الماضي . وكان المكان هنا تقيد وارتباط ، لأنه لم يعد يحرقه من حدود الدمار المترسبة في شعوره ، في صلتها بالإحساس بالزمان الذي يفنيه ، لذلك كان خلاص الشاعر في ارتباطه بأثبات الحضور بأي شكل من الأشكال .

إن المتبع لآراء الدكتور عز الدين اسماعيل في هذا الشأن يرى أن اهتمامه بفكرة الصراع الأبدى هي التي تترك مشاعر الذات القلقة في الحياة التي تعكس ذلك الصراع في نفس الإنسان ، وفي الحياة من حوله بين أيريس وثافاثوس ، أي بين حب الحياة ، وغريزة الموت ، والتخريب التي تعمل كم إيقول فرويد في ص ١٥ ، لذلك كان إحساس الشاعر بالتطلع إلى التمتع بسلام الحياة من السمات الخاصة التي كافح من أجلها ، لغير صروف الدهر ، حين يجلب له فكرة الموت التي غالباً ما كانت تنتم على غريزة الحب ، لأن إحساسه بغريزة الموت ينتج عن غير وعي منه ، من حيث كونه ظاهرة يفرضها قدر الحياة ، ولا شأن لوعي الإنسان فيها ، غير أنه في غريزة الحب التي تستوجب شروط الحياة المادية تفرض على المرء أن يعايشها بوعي ، بما تحتمل من صراعات . والشاعر في خضم هذه الصراعات يتصدى

(١٥) د . عز الدين اسماعيل : روح العصر ص ٢٢ .

تفكره المصير بوجود أسباب مع الحياة ، وبذلك تشكلت عنده فكرة - الآلة المتعالية ، التي كانت له مناومة ، ما كان يعيق إمكانية حريته في التفكير والمصير ، وفي مثل هذه الظروف يبدو مؤكداً أن الشعور بالحياة في تصور الشاعر الناجم من وعيه في إدراكه بالتطلع إلى الحياة ، يخالف تماماً مخاطبته لفكرة المصير التي تطلعي على فكرة دون وعي منه ، ومن هنا فالت عبثية الحياة تطارده بحس الفجعة ، فأصبح يتعامل مع هذه الحياة بافعالية ، على أنها ثوب مستعار على حد قول الأنفوس الأودي :

إنما نعمة قوم نعمة وحياة المرء ثوب مستعار

وهي فكرة طالما زاحمت شعوره أينما حل ، وبخاصة حين تعرضه لوصف المكان الخالي الذي يجبر في تصوره بين هذين النقيضين ، حب الحياة ، والخوف من المصير ، « أو لنقل في شيء من التجريد إنه يجمع بين أسباب الحياة والموت » (١٦) ، وهي متعة مقرونة بالألم وسط صروف الحياة ، وتطلباتها ، من هنا يدخل الشاعر في صراع مع أخطار الحياة التي تهدد أمنه النفسي .

وفق هذا المنظور يصبح الحب والحياة متلازمين في نفس الشاعر ، ولعلهما قد تلازما في نفس الإنسان منذ وقت مبكر ، فإذا نحن رجعنا إلى تحليل فرويد لمعنى الحب وجدنا أنه قد جمع تحت هذا المفهوم ما كان يعرف بضرورة حفظ الذات ، وضرورة حفظ النوع . فالحب بهذا المعنى هو ضمان لحياة الإنسان على الأرض واستمرار هذه الحياة » (١٧) ، وبذلك تشل صورة المكان الخالي الموحى بالخراب

(١٦) المرجع السابق : ص ٢٢

(١٧) المرجع السابق : ص ٢٣

والدمار « فورد العطاء وحيز الامتلاء » (١٨) ، كما تكون تشابهاً التصدي للتطلع إلى الحياة ونعيمها ، لأن أحاسن الشاعر بالموت في صورة الظلال يفقده إحساسه بنشج الحياة والتزوي من ملاذها . والشاعر في هذه الحالة قد أدرك مخاطر هذا الإحساس فراح يقبل على الحياة بنهم ، تدفعه غريزة الحب إلى التعلق بالأمل ، حتى لا يشعر بحياة المهدة بالخراب .

ولعل الغوص في مشاعر العربي خلال هذه الفترة من الأمور الجديرة بالاهتمام ، والتي من شأنها أن تفسر استجابته للتجربة المعيشة في مظهرها الاستبطاني ، باستكشاف الشاعر الدنية التي تتحكم في سلوك الذات ، لتصبح فيما بعد حقيقة محتملة يمكن استنتاجها من خلال مظاهر اللاشعور ، وهذا ما حاول الدكتور عز الدين اسماعيل إظهاره في مفهومه للصور الشعرية التي « تعتمد على المخزون اللاشعوري لدى الشاعر » (١٩) ، وإبراز كل ما تحتويه المقدمة الطللية من صراع بين الثبات والتحول ، أو بين الخرس على حضور الوجود ، ومواجهة غياب الوجود المائل في فاجعة الخوف من المصير .

وخص هذا الصراع الأبدى ، وفي ظل هذا التوتر النفسي الفاجع بين الحياة والموت ، كان إدراك الشاعر بقيمة الزمان أمراً محتوماً لإفترائه بفكرة الموت المحكوم على سلطان العرب وحياتهم القلقة ، « فالمكان والزمان أكثر اقتراناً وأشدّ تنحاضاً مما يتصور القلايعة ... فالشعر »

(١٨) ناصر اسطنبول : تداعي الوعي في الشعر الجاهلي ، ص ١٤٦

(١٩) د. عز الدين اسماعيل : التفسير النفسي للأدب / دار العودة

رداد الثقافة ص ٩٢

بسبب هذا الاقتران كثيراً ما يستعمرون الألفاظ الدالة على الزمان للتعبير عن المكان^(٢٢) ، ولعل هذا الارتباط من الأمور التي شغلت حيرة الزماني الرياضي ، فيقال تفكيره بما تركته حياته من آثار إلى خلق زمن قسبي ، لا يمر ولا يفقد ، زمن آخر يجري خفية إلى جانب الزمن^(٢٣) الرياضي ، والخلاص منه بالتفني والرجاء ، من خلال لجوئه إلى مخاطبة المكان ، حين كان ينيكي فيه حسرة ، كما جاء بذلك المرقش الأكبر في مطلع قصيدته التي عبر فيها عن أيامه الحزينة :

هل تعرف اندار عقار ستمها

إلا الأثافي ومبني الخيم

اعرفها دارا لاسماء فال

دمع على العبد بين سج سجيم

است خلاء بقعة سكانها

متفجرة ما إن بها من إدم

إلا من القبر نرعى بهما

كالفارسيين مشوا في الكرم

بمقد جميع قد أراهم بهما

لهم قباب وعليهم نعيم^(٢٤)

(٢٠) د. عبد الكريم اليافي : دراسات فنية في الأدب العربي / مطبعة

الحياة دمشق ص ٢٥٠

(٢١) ينظر : أدونيس : مقدمة الشعر العربي ص ٢٣

(٢٢) المفضليات : تبع وشرح / أحمد محمد شاكر وعبد السلام هارون /

دار المعارف ط ٤ ص ٢٤٩

من هنا كانت حياة الشاعر الجاهلي بؤرة نية ثلاثية : المكان والزمان ، الضرورة والمصادفة ، وهكذا يعرض نفسه قصدياً لمسببات الحياة فمن يملك الشجاعة لجبايه خطر المكان ، هو وحده يعرف كيف يكون سيد مصيره^(٢٥) . وإذا كان المصير المجهول سبباً للخوف من إدراك الشاعر بالتأثبات وضروفاً ، فإن للمكان دوراً فعالاً في جلب العنين إلى الماضي الذي يذكره بالقناء ، من خلال هذا المكان أو ذاك في لحظات كان قد نسجها ، والشاعر مهيماً بتوهم المكان ، ويختلف الزمان ، يحصل هيمومه وطموحاته التي تنتصب أمامها العقبات الحياتية ، مما يجعل أداءه الشعري يكتنز في داخله تلك الهيموم ، وهذه الطموحات ، ويدفع لغة الشعر لتصبح معادلة قسمة تزد جذورها في تربة هيمومه الذاتية ، فكان حديث الصبي (الذي ألقاه الشاعر بالمقدمة الظلية) ، هو حب لتلك الطموحات التي تنتصب أمامها تلك المعوقات ، ولذلك سرعان ما يمتزج هذا الحب بالحزن مباشرة في نقله الأداء من الغزل اللاهني ، إلى تعزية مستبطنة للشاعر ، وما يثقله من متاعب ، ويدميه من مصاعب^(٢٦) ، فهو يذير ظهره للمكان المفقود ولا يحدثنا عنه إلا بعد هجران الحبيبة ، أو القبيلة كان يريد الخلاص من هذا الماضي الرتيب وأحياء حاضر منعم ، حين تعرضه للوصف ، أي استبدال الحاضر بالماضي . لذلك يصفني الشاعر على حياته طابع الأمل ، والترجي في لحظة الوجود التي تمكن الشاعر من أن تثبت لمواجهة

(٢٣) ينظر : أدونيس : مقدمة الشعر العربي ص ١٥

(٢٤) د. رجاء عبد : لغة الشعر (قراءة في الشعر العربي الحديث)

منشأة المعارف بالاسكندرية ١٩٨٥ ص ١٣٧

الحياة في خيرها وشرها ، وذلك بملئه بالمثل العليا التي تسعه
الشعور بإثبات الوجود .

لقد تجاوزت الدراسات الحديثة في موقعها من المقدمة الطليقة
حد التعبير عن الجزء الذاتي الذي أفرغ الشاعر فيه ناقته الشعورية
ليعبر عن هيمته وموقفه من الحياة - كما مر بنا مع الدكتور عن
الدين استاعيل - الى اعتبار صورة المكان في المقدمة الطليقة تعبيراً
عن الإحساس الداخلي المكتوب في لأشعور الذات المبدعة التي
ورثها من تلافيف الألباط الأولى للعقل البشري ، وذلك ما عبر عنه
الدكتور مصطفى ناصف « - مثلاً - » من أن الشعر خلال هذه
الفترة ، « ليس ضرباً من الشعور الفردي الذي يقول في شرحه على
بعض الظروف الخاصة بشاعر من الشعراء ، وإنما نحن بإزاء ضرب
من الطقوس أو الشعائر التي يؤدوها المجتمع أو تصدر عن عقل
جماعي ... لا عن عقل فردي ، أو حالة ذاتية » والحق أن الشعر
الجاهلي - كله - يوشك أن يكون على هذا النحو ، بمعنى أن
مراميهِ فوق ذوات الشعراء ... ولذلك يجب ألا يغيب عن الذهن
أن الأطلال - والشعر الجاهلي كله - يثير التأمل في معنى الانتماء ،
وسلطان اللاشعور الجمعي « (٢٥) الذي يوجه مسار تفكيره المنتج في
الحياة ، حتى وإن كان ذلك دون وعي منه ، ضمن الآثار النفسية
المترسبة في ذاكرة الماضي الذي يعكس التجربة الجماعية للخبرة
الإنسانية في حياتها الأولى ، تكون قد انحدرت تدريجياً من خزان
الأفكار الأولى للعقل البشري في بنيتها السيكلولوجية المتدرجة في
صورة وراثية .

(٢٥) قراءة ثانية لشعرنا القديم / دار الأدباء بيروت ص ٥٣

ج - المنحى الاجتماعي النفسي :

لقد اعتمدت بعض الدراسات ، التفسير النفسي الاجتماعي (٢٦)
حقلاً لبحثها في استكشاف معالم صورة المكان في المقدمة الطليقة ،
وذلك لما وجدت في هذه الصورة من قيمة دلالية ، أكثر ارتباطاً وارتباطاً
بحياة العربي خلال هذه الفترة الزمنية التي أدرك فيها صورة المكان
ادراكاً حسيّاً بتصوراته الذهنية في تفاعلها مع العناصر الدخيلة
للذات الجماعية ضمن حيز مكاني ينظمون من خلاله حياتهم الاجتماعية
بتوابع وأعراف من أجل المحافظة على التماسك العام ، الذي ينظم
علاقاتهم البشرية في جميع المجالات ، سواء ما كان منها إرادياً ، أم
غير إرادي ضمن طبيعة التفاعل في إطاره الحضاري ، المنحدر في سلوكه
القشري من المضمون الباطني للوعي البشري في صورته البدائية ،
ولا سبيل الى معرفة ذلك إلا من خلال استكناه الوعي البشري في
مضامينه اللاشعورية المتوارثة بيولوجياً .

إن صورة المكان ضمن هذا الإطار هي أول أداتٍ يتفاعل معها
المرء - بعد اللغة - في مراحل حياته الأولى ، وذلك ما عبر عنه الشاعر
الجاهلي حين وقوفه على الطلل « من خلال التجربة الفردية عن
القضايا الوجدانية والروحية والحياة للجماعة ... فالنسب والوقوف
على الأطلال ووصف الرحيل والطمأنينة صور متكاملة لشعور عام

(٢٦) فرع من علم النفس يهتم بدراسة شعور الفرد واستجابته لمثيراته
الداخلية البحتة وشعوره بالأفراد الآخرين وعالمية فيهم وتأثيره
بهم . كذلك شعوره بالبيئة المحيطة به وتفاعله معها . ينظر د.
جاسس محمود عرض : في علم النفس الاجتماعي / دار النهضة
العربية ١٩٨٠ ص ١٣

بالفقد، لم يكن خاضعاً بالشاعر وحده، بل كل شئ من صميم حياة الجماعة نفسها» (٢٧)، في مجال العلاقات والتواهر المتبادلة بينهما، وحتى عندما يعبر المرء عن حياته، ويفرط في ذاته في تدخلها الكائن مع الطبيعة، فإنما يكون تفسيره هذا - دون وعي منه - انعكاساً للحقيقة المطلقة في هذا الكون، «ومعنى ذلك كله أن تجارب الشاعر الجاهلي قد اختلطت بتجارب الجماعة القبلية التي ينتمي إليها - وفي عبارة أوضح، إنه راح يرى ذاته من خلال ذات القبلية، ويميز عن نفسه من خلال التمييز عنها». وإن تضيق مفهوم الذاتية أو بسطة لا يخرج بالشعر أو يدخل به إلى التعبير الذاتي الخالص أو الجماعي العام، ولكن الذي يعول عليه هو امتزاج تجربة الفرد بتجربة الجماعة» (٢٨) لذلك تنطبع الأفراد وترتقي تبعاً للظروف المحيطة بها، والأدراك التصوري للمكان الذي يعيش فيه، بوصفه الصورة التي يلتقي فيها المرء بالمجرد، فتحدث حركة في الشاعر، وهو ما عبر عنه بوري لوتمان بقوله: «إن الإنسان يحاول دائماً أن يقرب لنفسه المجردات من خلال تجسيدها في اللموسات، وأقرب هذه اللموسات هي الأحداثيات المكانية» (٢٩).

والواقع أن صورة المكان في مرحلة عمر الإنسان الأولى بدءاً من الألف الأسري الضيق الذي يواجهه، يكون بمثابة الوجه المعلن

(٢٧) د. عبد القادر القط في الشعر الإسلامي والأموي / دار النهضة

القوية بيروت ١٩٧٩ ص ٢٧٤

(٢٨) د. إبراهيم عبد الرحمن: قضايا الشعر في النقد العربي / دار

المودة ١٩٨١ ط ٢ ص ١٢٠-١٢١

(٢٩) لوتمان (بوري): مشكلة المكان الفني / تر: سيزا قائم دراز

مجلة الف مدح خاص بجماليات المكان ٦٤ ١٩٨٦ ص ٨٥

الجميع وفلائه النفسية والالسان بطبيعته: يمكن الخصائص التواتر في إطارها الرمزي لجميع صوراته الأولى حتى وإن كان ذلك دون وعي منه، وذلك ما عكس حياة العربي خلال هذه الفترة التي عبر فيها عن ذاته المنعكسة في تفاعلها مع السلوك الاجتماعي الذي استجاب بصورة المكان بشرائه ومؤثراته الخارجية التي أفرزت الصورة «الطولية لتكون أبرز تجلياته التي يفيض بها صورته وهيئته الداخلية ويعبر من خلالها عن ماهيته، ومضمونه». فهي إذن، أرقى أقرانات وعي الواقع» (٣٠) المتجسد في البيئة الحضارية بكل ما تحمله من رموز ودلالات لا شعور البشرية الذي يمت بصلة وثيقة بباطني الجماعة، «وربما أفضى بنا مثل هذا المذهب إلى القول بأن المجتمع الجاهلي كان يرى رؤية مخزونة في اللاشعور الجمعي، وربما في اللاشعور الجمعي، لأن المجتمع كان واعياً لاندثاراته، وتمسكاته التاريخية العائرة. بدليل حفظه لأساطير ذلك الاندثار» (٣١). فإذا كان الجانب الأول الذي يمثل الحياة العائرة وانحدارها إلينا عن طريق اللا شعور الجمعي، يبدو صحيحاً في نظرنا، فإن ما أوكله الأستاذ يوسف اليوسف إلى وعي الشاعر في حينه إلى الماضي من خلال النقص الثاني للفقرة السابقة «بدليل حفظه لأساطير ذلك الاندثار» فإن ذلك في رأينا يعد تمسكاً في حق تفكير العربي خلال هذه الفترات التاريخية التي لا تستند على ما يؤكد هذا الدليل، لسبب بسيط هو أن، كان ما نقل إلينا جاء عن طريق التواتر بالرواية الشفوية، وكل تقويم يتم فقله عن طريق الشفوية، لا بد أن يفقد مزاياه الحقيقية، وبخاصة إذا تعلق الأمر بفترة زمنية بعيدة، حيث لا يجد المتتبع لهذا الماضي

(٣٠) يوسف اليوسف: مقالات في الشعر الجاهلي ص ١٣٦

(٣١) المرجع السابق: ص ١٣٩

أمامه إلا عتمة المجهول التي لا يسكن فيها رعد الحاضر بالماضي إلا عن طريق الاستنتاجات الافتراضية .

إن اللحظة الطليقة في وظيفتها النفسية الاجتماعية هي برهنة تتوافق فيها قوة الاحساس بأساليب السلوك التقليدية وتقوية الرقابة القاسية للأنا في توحدها مع الطاقة الشعورية للذات الجماعية التي تحجب عاطفة الأنا ومشاعره الغريزية ، ومن هنا كان فهم الظاهرة الطليقة في فكر يوسف اليوسف تابعا « من القهر الذي يتعرض له الليبدو وبفعل الرقابة الاجتماعية الكابحة ، أو بفعل ما تمارسه التقاليد من حظر واكظم عليه . فالرسم الدارس لحظة ممتازة ينكشف فيها الجذب والتدمير معا » غير أنه فوق ذلك ، وفي الوقت عينه أيضا ظاهرة نفسانية اجتماعية تبين ما يلحق بالفرد ، مأخوذاً على أنه كلية منجردة ، من احتجاز جنسي يحول دون التلبية المباشرة ، وتقرع المشحون الجنسي » (٣٢) .

إن الذات المفردة في توحدها مع الذات الجماعية ، تعكس الواقع الاجتماعي ، على أن يتجاوز هذا التصور ، انعكاس المرأة للواقع الخارجي إلى محاولة تشكيله ، ضمن ما يتفق مع معطيات الذات الجماعية ، وذلك ما رآه ماركس في قوله : « إن ضمير الانثيان يحدده وجوده الاجتماعي ، وهو مضمون لا يسع النظرية الفرويدية إلا أن توافقه » ولكن الفرويديين يذهبون إلى أبعد من ذلك ويوضحون أن العلاقة بين الأنا الشعوري والعالم الاقتصادي الخارجي ليست في اتجاه واحد ، وأن الأمر لا يتعلق بصلة سلبية للأنا في مواجهة العالم الخارجي ولكن بصلة يبحث الأنا من خلالها بطريقة إيجابية ، عن

(٣٢) المرجع السابق : ص ١٤١

وسائل للتعبير عن دوافع الأنا الأدنى » (٣٣) في سلوكه التفاعلي ضمن استجابة واعية تنعكس بدورها على الذات الشاعرة التي تكسب صفة الحياة الاجتماعية . وقد سار الشعر الجاهلي في هذا الإطار - بحسب النظرية الاجتماعية - من حيث كونه يشكل مساراً اجتماعياً في توحيد العلاقة بين الشاعر في التعبير عن مشاعره الذاتية في صورة اللطال ، وباقي الموضيحات ، والأغراض التي يعرفها الشاعر ، وبخاصة تعرضه لصورة الحبيبة التي ربطها الشعراء بصورة المكان ، فكأنات علاقة المكان بالحبيبة علاقة ولاء ، تحركها انفعالات الشاعر التي يميزها وقوفه على هذا المكان وهو يكي فيه أحباءه ، من خلال شخصية صورة المكان في ظاهره العام للطلال الذي يعفي في داخله أماكن فرعية (٣٤) ، تحمل في دلالاتها مجموعة من الصور « تبرز علاقة عامة بين الأرض والسلام ، ولكنها خصلة علاقات متعددة قطبها الفاعل الموحد الشاعر بصفته فرداً إنسانياً يتعامل مع موجودات الحياة الاجتماعية في عصره » (٣٥) ، حين يخضع للسلطة التقليدية التي

- (٣٢) ينظر ، دوين استيرون : الماركسية والتحليل النفسي / ترجمة سعاد الشراقي ، دار المعارف ط ٢ ، ١٩٨٠ ، ص ١٠٨ ، ١٠٩ .
(٣٣) مثل : سقط اللوى بين الدخول فجولم (امرؤ القيس) - بركة تهجد (طرفة) ، حوامة الدراج فالمتلم ، ودار لها بالرقعتين (زهير) - ملى الغول والرجام ، مدافع الريان (لبيد) - الطلياء فالسند (النابغة) - بالجدع ، بالدوم ، بين بحار فالشرع (بنماة بن القديري) - لمن الديار مقون بالجنس (الحارث بن حنظلة) - الا يا ديار الحي بالبردان (عميرة بن جميل) . وغير ذلك كثير .
(٣٤) د. عبد القادر الرباعي : معلقة زهير والبنية الاجتماعية في العصر الجاهلي مقال في مجلة المعرفة السورية ، ج ٣١٨ ، ١٩٨٠ ، ص ١٣٦ .

تسيطر على العلاقات بكل مجالاتها ، وهو ما يحدد بشكل قياسي حياة الفرد الذي يعيش صراعاً داخلياً ، يشعر به في مصدر تفكيره المنطقي من خلال الأنا والانا الأعلى الموجه الأخلاقي ، الذي يدفع ضمير الأنا الى الرقابة بطريقة لا شعورية ، وذلك ما وقع للشاعر الجاهلي لسان القوم ، حين واجه التحدي من روح قساوة ضمير الأنا الأعلى ، وقساوة الحل والترحال وعدم الاستقرار ، في صراع قائم بين البحث عن الهوية ، وثبات الذات ، وهو أمر شديد الأهمية ، لأن الشاعر يربط من خلال ذلك « الانهدام الحضاري بالتشرد الجماعي » ، فكأنما هناك علاقة تضائق بين أطلال الحضارة وتشرد السكان ، وكذلك بين تشرد السكان نتيجة لقسط الطبيعة ، وبين أطلال الحضارة ، فكلتا الحالتين تمثل الاستقرار « (٢٦) » ، والارتباط في المجهول التائه الذي يدفع بالشاعر الى الانتكاس من خلال الصدمات التي تعرض لها ، والتهدم المكاني الذي أثر بدوره في التهدم النفسي ، حين تصديه للحركة الزمانية المعبرة عن مشاعره الخفية الحزينة ، وذلك ما جاء به الدكتور عبد القادر الزباني ، حين تعرضه لمعلقة زهير ، معتبراً أن ذلك يؤدي حتماً إلى احباط الذات ، ودفعها إلى الانتكاس بدلاً من الاستمرار ، ولكن النفس المتكسفة ، كما صورها زهير في شريحة الأطلال ليست بالضعيفة لتقهر فتسكت ، أو تسجن فتهدأ ، وتطلق التمرد ، بل هي نفس تحاول لأفها لم تضع في عرفها مبدأ الاستسلام .

إن الدافع إلى الخلف يجعلها تقف وقفة حساب مع المجتمع الذي يهدم ذاته بيده دون وعي ، والزمن أكفيل هنا بأسعافها ، لأنها وهي

(٢٦) يوسف اليوسف : مقالات في الشعر الجاهلي ص ١٥٨

تراجع ، تعبر عن الزمن الى الزمان لتسير عبر ماضيه ، حتى تصل إلى حاضرة ، فترسم للمجتمع من جديد آنية ومستقبله « (٢٧) » .

لقد أصبحت صورة الطلل في نظر الدراسات الاجتماعية النفسية صورة مأساوية مشروطة بالعلاقات الاجتماعية في فضاء الصحراء ، وارتباطهم بالمكان الخالي المعبر عن ضياع الشاعر ، والذي تربطه بقوة رابطة التفكير الجمعي ، بوصفه المحصلة التي يشترك فيها الوعي في طابعه الاجتماعي ، وهي فكرة تتفق الى حد ما مع ما جاء به يونس J. في تعبيره عن اللاشعور الجمعي في كونه : « ينحدر من السابق إلى اللاحق ، ويكون متحداً لدى الأفراد جميعاً » (٢٨) . ومن هنا يتطور الاطار السيكولوجي بناء على تطور البنية الذهنية للشريحة الاجتماعية غير أن ذلك لا يعطي المدلول الواضح الذي من شأنه أن يبين فكرة التمايز بين الذات المبلعة والمجتمع ، من ذلك أن الشاعر على الرغم من تأثره بالخبرة الجماعية ، إلا أن ذاتيته تطفئ على نتاجه الفني ، النابع من قدراته ، ومعارفه الملصية ، وقد تكون هذه الذات حاملة معها العناصر الأولى للضمير الجمعي بالتدرج عن طريق الأجيال دون وعي منهم الى الذات الفردية اللاحقة في أصالتها الفنية الجمالية التي لم تنشأ في الأصل من مصدر اجتماعي صرف ، لأن الفن مع ذلك هو في صميمه ظاهرة بشرية قد نبعت من أصل فردي ، ولهذا يقول ريبول Riboul : إن الفن يبدأ من الفرد ويمود إلى الفرد « (٢٩) » .

(٢٧) ينظر : معلقة زهير والبنية الاجتماعية في العصر الجاهلي (مجلة المزة السورية) ص ١٣٧ ، ١٣٨

(٢٨) د. علي عبد المظني محمد : فلسفة الفن (رؤية جديدة) دار النهضة العربية ١٩٨٥ ص ١٤٩

(٢٩) د. زكريا إبراهيم : مشكلة الفن / دار الطباعة الحديثة ص ١١٧

إن الشاعر الجاهلي الذي الملقب من ذاته في لوحة الطلل ليعبر عن مجتمعه - سواء أكان ذلك يوحي أم يثير وعي منه - أراد أن يقول ظاهرياً من خلال رسمه لوحة الطلل ، أنه كان في يوم ما عالماً بهذا الكون الأرضي الذي تربطه به رابطة الأثماء ، وحرية التنقل ضمن هذا المكان اللامتناهي ، أما وأنه أصبح ضيقاً ضيقاً النفس لارتباطه بالقفر والقراغ ، بعدما كان مرتبطاً بالدفع والألفة ، فذلك ما يوحي - باطنياً - بصورة التهدم النفسي الذي طالما أرق مضجعه ، الأمر الذي أشعره بغربة النفس ، لا غربة المكان ، فحسب ، فتناول صورة التهدم بنفسية متألة ، وقد دفعته هذه النفسية إلى أن يتوقف في ساحة التهدم يتأمله جيداً ، والتلميذ هذا يقوده إلى تلمس ما بقي من آثار تنبئ بصور ما لهذا التهدم (٤٠) .

من خلال ما تقدم ، وفي ضوء هذه الدراسات الحديثة ، نجعل القول في أن المكان عبر ما رسمه الشاعر الجاهلي في لوحة الطلل ملجأً ينحني في ظله ليرى ذاته من خلال وجوده ، وقد أكسب هذا المكان دلالات خاصة ، بقدرته الواعية من خلال معاشته لهذا المكان الذي كان في يوم ما يتعش مشارفه ، وآماله ، بوصفه الملجأ الذي يأوي إليه ، ويمثل شخصيته ، لأن الإنسان في هذه الحالة لا يحتاج فقط إلى مساحة فيزيقية ، جغرافية يعيش فيها ، ولكنه يصبو إلى رقعة يضرب فيها بجذوره ، وتتأصل فيها هويته ، ومن ثم يأخذ البحث عن الكيان والهوية ، شكل الفعل على المكان ، لتحويله إلى مرآة تسمى

(٤٠) ينظر : د. عبد القادر الزباني : مملكة زهير والبنية الاجتماعية

في العصر الجاهلي (مجلة المعرفة السوية) ص ١٣٧

فيها إلنا صورتهما (٤١) ، في وطبقها المكثبة الآمنة بالاستقرار ، وفي غياب هذا التصور عاش الإنسان العربي ضمن التركيبة الاجتماعية في ثنائية ضدية مخلقة بين الكون المادي في حياته اليومية ، وسكون الحس الروحي ، الذي أفقده قيمة الدفع العاطفي ، في تفاعله مع الإدراكات الشعورية التي حاور من خلالها نفسه في معنى الحياة ، ولبس لها العون حين يخالب الطلل الذي ارتبطت صورته بالماضي ، أو الزمن المفقود ، فاعتبر الشاعر - غير ذلك - بأن غيره قد ولي ، وهو لذلك يقف ، ويتوقف لكي يعالج هذا الشعور ، لكي يصور نفسه أنه حي يملك عقله زمام الماضي ، ويعيد تخيله ، وتمثله ، كل هذا وهم نشيط ، ولكنه لا يستطيع أن يفرغ منه ، وقد أخذ البكاء شكل الطقوس الجماعية ، وأصبح العقل العربي في العصر الجاهلي مشغولاً بمشكلة الموت الذي يتجسد في الطلل (٤٢) المرتبط بالحنين إلى الماضي في صورته المتجسدة في الاحساس بالفناء .

لذلك تبقى صورة المكان في كيان الحقيقي للذات التي تعاني فيه من الوحدة صورة ثابتة ماثلة في تشخيص لوحة الطلل - كذلك صورة الإنسان الذي ينتظره مصيره . مثل مصير الطلل ، فالشاعر ينظر إلى نفسه من خلال الطلل ، فيدرك أنه لا محالة زائل ، ولن يبقى منه إلا العظام مدفونة تحت التراب ، كما زالت هذه الديار ، ولم يبق منها إلا هذه البقايا العالقة كبقايا رفات الميت التي لم تعد نافعة ، ومن ثم يكون الطلل صورة لآحاساس الشاعر بالزوال ، فكما أن الطلل يمثل صورة لغياب جزء من أجزاء الحياة ، على أن يحيا في

(٤١) يوري لوتمان : مشكلة المكان الفني : مجلة الف ح ٨٣

(٤٢) ينظر د. مصطفى ناصف : دراسة الأدب العربي ص ٢٣٦ ، ٢٣٨

صورة أخرى عند الارتحال ، فكذلك الانشراح ظهر الشاعر رائداً
بخلقه غيره في أي مكان وفي أي زمان (١٣) .

إن وجود الذات التي عبر عنها الشاعر في لوحة الطلل يعد وجوداً
غير مستقر ، وفي ظل هذا الوجود المتعلق على الذات فقد الشاعر
مكانه النصي ليتوه عبر الخيال في المهيم ، من حيث كونه أراد أن
يبحث عن عالم آخر ، أرحب ويصمم فيه ذاته ، ويمجدها ، يستدعي
من خلال حضوره المفقود المائل في استتاع الشاعر ببلاد الحياة ،
كما جدد لها طريقة بن العيد في قوله (١٤) :

فلولا ثلاث هن من حاجة الفتى

وجندله لم أحفل متى قام غمودي

فمتهن سبقي الطالات بشرية

كميت متى ما تفضل بالماء تزيد

وكرمي ، إذا نادى الصافد ، مخشياً

كسيد القضا ، بتهته ، المتورد

وتقصير يوم الدين ، والدجن منجيباً

ببهنكة تحت الطراف الممدد

(١٣) ينظر : عبد القادر فيلوح : القيم الفكرية والجمالية في شعر
طرفة بن العبد ص ١٠٥ وينظر أيضاً : دراسة الأدب العربي
د. مصطفى ناصف ص ٢٣٨

(١٤) ديوان طرفة : بشرح الأعلام الشنتري ، تح/ درية الخطيب ،
ولعلي الصقال : دار الكتاب ١٩٨٥ ص ٣٢ ، ٣٤

- ٢٧٠ -

فهذه أمور ثلاثة يتحدد توجهات الشاعر الجاهلي القائمة على
السعادة التي تكمن في اللذة ، ليقتضي على هاجس الدهر ، وفي ذلك
تأكيد لاشعوري بعلامات النص لهذه الذات التي طاف بها إلى عالم
المدرجات ذهنياً لتأكيد الوجود ، وذلك كله من خلال تحديد القيمة
المتأمله في نوعية مكان الطلل ، لأن المكان الذي يجذب نحوه الخيال
— على حد تعبير باشلار — « لا يمكن أن يبقى مكاناً لا مبالياً ، ذا
أبعاد هندسية ، وحسب » فهو مكان قد عاش فيه بشر ليس بشكل
موضوعي فقط ، بل بكل ما في الخيال من تميز . إتنا نتجذب نحوه ،
لأنه يكشف الوجود في حدود تنسم بالحماية » (١٥) . من قطبي
الصراع الدائر بين الوجود والعدم ، ويتمجد لحظة الانتصار على تهديم
الضياع ضمن عالمه المفقود .

إن صورة المكان في لوحة الطلل وفق هذا المنظور لا يمكن
اعتباره صورة واقعية ، وإنما تجاوزت ذلك إلى اعتباره مثلاً أعلى ،
يرمز من خلالها — دون وعي منه — إلى استرجاع الماضي والحنين
إلى الفردوس المفقود ، أو كما يقول يونج : ابتعاداً للمثل القديمة في
صميم اللاوعي . بحيث أن الوقوف عند الأطلال ليس عودة إلى
الجاهلية بقدر ما هو عودة إلى أعماق الرموز في تاريخ اللاوعي العربي
الأطلال صورة مربوطة بالصحراء ، والصحراء رمز كيان في أعماق
النفس العربية (١٦) في شعورها المتفرد بالتعالي على الآخرين ، فأدى

(١٥) جماليات المكان : ص ٣١

(١٦) ينظر : أدونيس : الثابت والمتحول (بحث في الاتباع والابتداع
عند العرب) ، (الأصول) دار العودة بيروت ط ٣ ، ١٩٨٠ ص

يهم ذلك الى القرية المكانيّة في البعد والهجر ، والاشغال عن الآخرين ، والاعترا ب التقسي في مسيرته الحضارية ، من حيث ضياع الغاية الآمنة بالاستقرار ، كل ذلك كان مدعاة لتوهج الشاعر من وجوده المتألق بالتوتر والقلق في غياب ما يوحد عالمه الروحي الذي يطمئن حياته .

الفصل الثاني

الوحدة النفسية في القصيدة القديمة

- الوحدة العضوية في النقد القديم
- بنية القصيدة في النقد القديم
- تطوره مفهوم الوحدة العضوية في النقد الأدبي الحديث .
- أخیال والوحدة العضوية
- الوحدة الحيوية
- وحدة الموضوع ووحدة الشاعر
- وحدة الصراع من أجل البقاء
- وحدة الشعور الملون

• • •

موضوع الوحدة في العمل الأدبي من الموضوعات التي طرقها
دارسو الأدب - واثقن عموماً - منذ القدم ، ويقصدون بها التحام
النص الإبداعي ، وارتباط أجزائه من حيث وحدة الموضوع ، ووحدة
المشاعر ، ارتباطاً عضوياً ، وتجدر الإشارة إلى أن أول من اعتمد هذا
المقياس هو أرسطو في دراسته للفن ، وما يستلزم فيه من تناسق
الأجزاء بعضها ببعض لتكون فكرة موحدة ، غير أن الوحدة التي دعا
إليها أرسطو تضمنت الوحدة العضوية في المسرحيات والملاحم ، بفعل
تام يقتضي منه أن يكون له بداية ووسط ونهاية ، و « أن يكون
الفعل واحداً وتاماً ، وأن تؤلف الأجزاء بحيث إذا نقل أو بتر جزء
انقطع عقد الكل وتزعزع ، لأن ما يمكن أن يضاف ، أو ألا يضاف
دون نتيجة ملموسة لا يكون جزءاً من الكل » (١) ، غير أن وحدة
الفعل هذه التي اعتمدها أرسطو لا ترتبط بوحدة اتساق الأفعال
إلى الأشخاص ، لأن ذلك من شأن التاريخ ، وليس الشعر الذي
يقتضي فيه الوحدة الحقيقية التي تجعل من مدار الفعل فيها كتلة
واحدة ، تعتمد على الكل دون الجزء الذي يعزى إلى المسائل
التاريخية .

(١) أرسطو : فن الشعر تر/ عبد الرحمن بدوي ، دار الثقافة ،

بيروت ط ٢ ، ١٩٧٣ ص ٢٦

الوحدة القصصية في النقد القديم :

أما مسألة البحث في الوحدة القصصية في النقد العربي القديم ، فلم يهتم بها النقاد بقدر ما كانوا يهتمون ببناء القصيدة الذي كان يقوم على وحدة البيت حين يركز فيها الشاعر طاقته النفسية ، أما ما عدا ذلك من تضمين^(٢) - مثلاً - فكان عيباً ، حتى ولو كان صادراً من أفحل الشعراء ، كما جاء على لسان الناقبة الديباني^(٣) :

وهم شهدوا الجفاد على تميم

وهم أصحاب يوم عكاظ ، انتهى

شهدت لهم مواطن صادقات

شهدن لهم بحسن الفن مني

أو كما جاء في قول الفرزدق^(٤) :

بجود وإن لم ترتحل يا ابن غالب

إليه ، وإن لاقيته فهو أجود

ممن الثيل إذ عم المنار فتاؤه

وممن يأنه من راعب فهو أشد

(٢) التضمين : من عيوب القافية في نظر القدماء . وهو ألا يستقل

البيت بمعناه ، يكون المعنى فيه مقسوماً بين بيتين .

(٣) الناقبة الديباني : الديوان : نخ وشرح كرم البستاني دار صادر

ص ١٢٣ ، ١٢٤

(٤) الديوان : نخ كرم البستاني ، دار صادر بيروت ١٩٦٦ ، ١/١

ص ١٤٩

لقد بدت القصيدة في نهج خاص يقتدى به في بنيتها التي تحتوي على أبيات مفردة تجمعها قافية توحد نظامها البنائي الخارجي المتعارف عليه من مقدمة ، ووصف ، وموضوع ، وحينئذ ، ثم يختم ذلك بحكمة يعبر فيها عن رؤيته للوجود ، لأن التجربة قد تكاملت ، والطاقات الشعرية قد استنفذت ، والشاعر المجيد في نظر القدماء « من سلك هذه الأساليب ، وعدل بين هذه الأقسام ، فلم يجعل واحداً منها أغلب على الشعر ، ولم يغال فيمل السامعين ، ولم يقطع وبالنفس ظمناً إلى المزيد »^(٥) ، وبذلك تكون القصيدة التي عهدناها على هذا الشكل النموذج الأعلى ، والموروث الفني المثال الذي لا يسكن الخروج عليه ، ومن ثمة كانت هذه القصائد في مظهرها الخارجي مفككة البناء وفق ما اهتمت عليه منظم الدراسات الحديثة بحيث يستطيع القارئ أن يقدم ، ويؤخر من أبياتها دون أن يخل ذلك بالمعنى^(٦) ، غير أن هذا النموذج المثال كان استجابة لظروف العصر فرضته العقلية ، ليصبح هيكل القصيدة مرتبطاً بالذهنية العربية ، في تأكيدها على النزعة الفردية التي أكدت العناية بالاهتمام بالصورة المفردة في البيت الواحد الذي لا يمثل سوى المعنى الظاهري في محتواه .

من الواضح في كلام ابن قتيبة أنه يدعو إلى الاهتمام ببناء القصيدة الكلية ، وقد وافقه في ذلك كل من الجرجاني والأمدي اللذين اهتمتا بدورها بوحدة القصيدة ، وليس وحدة البيت ، وذلك ما تلمسه ضمناً حين تعرضهما للنصوص الشعرية بعدما كان النقد

(٥) ابن قتيبة : الشعر والشعراء ٢١/١

(٦) ينظر تفصيل القول في بحثنا : القيم الفكرية والجمالية في شعر

طرفة بن العبد ، ص ٢٤١ وما بعدها .

يهمل في كثير من الأحيان الأليات المبردة ، إلا ما كان لها وضع خاص في القصيدة . ولعلنا نستطيع أن ندرك أيضاً من خلال رأي ابن رشيق ضمن قدرة اهتمام النقاد القدامى بموضوع الوحدة العضوية . وقد مثل وحدة أجزاء القصيدة بتوحد أعضاء جسم الإنسان وذلك في مثل قوله : « فإن القصيدة مثلها مثل خلق الإنسان في اتصال بعض أعضائه ببعض ، فبني اتصال واحد عن الآخر وبيانه في صحة التركيب غادر بالجسم عاهة تتجوز محاسنه ، وتغني معالم جماله ، ووجدت حذاق الشعراء وأرباب الصناعة من المحدثين يحترسون من مثل هذه الحال احتشاماً يحصيه من شوائب نقصان ، ويقف بهم على محجة الاحسان » (٧) .

بنية القصيدة في النقد القديم :

من كل ما تقدم ندرك أن موضوع الوحدة في نهج القصيدة العربية القديمة الذي نعهده ، وبحسب ما جاءت به الدراسات النقدية ، موغل في القدم ، متقدم على من تعرف عند الشعراء الجاهليين الأولين كما عبر عن ذلك امرؤ القيس :

عوجاً على الطلل المحيل لعلنا

نبيكي الديار كما بكى ابن حنّام

أو كما جاء في قول أحدهم :

ما أرانا نقول إلا منقاراً

أو مضاداً من قولنا مكروراً

(٧) العمدة : ٢ / ص ١١٧

وهذا اعتراف متقدم على أن موضوع الوحدة الذي تهجته القصيدة القديمة أصيل في فن القول عند العرب ، ومتقدم على من تعرف من الشعراء . وقد امتدت أصابته فيما بعد إلى المصور المولية ، من طابعه الابداعي إلى أدوات فنية موروثة تقليدية على مر العصور ، وهو ما دعا بالشعراء في العصر العباسي إلى التردد على هذه الأنماط التقليدية التي لم تعد تلائم العصر ، سواء أكان ذلك حياً في التطوير أم بدوافع أخرى (٨) ، أكان من شأنها النيل من القيم العربية ، ولذلك شاعت في ثانيا شعر أبي نواس روح السخرية من هذه القيم في مثل قوله (٩) :

قل لمن يبكي على رسم دوس

واقفاً : ما خسر لو كان جنس

وكذلك قوله :

(٨) لعل من بين الدوافع التي جعلت أبا نواس يشور على التمثيل

التقليدي للقصيدة : أما بدافع التعموية ، أو بدافع النظر في

والتنادى ، أو بدافع تعظيم القيم الأصلية للعرب .

(٩) الديوان : دار بيروت للطباعة والنشر ص ٣٦٦ .

(١٠) غير أن محاولته هذه باءت بالفشل لما خسر عنه من تفجيد الخبر

التي استبدلها بالطلل في مثل قوله :

دع الربع ، ما للربع فيك نصيب

وما إن سببتني زئيب وكثوب

ولكن سبنتي البابئة ، إما

ليتملي في طول الزمان سلاوب

الديوان ص ٤٣ . فهو في ذلك إنما يحافظ على نهج القصيدة كما

هو ، مستبدلاً محتوى الخبر بمحتوى الطلل .

عاج الشعبي على رسم تسانله

وعجبت اسأل عن خمتارة البلد (١٠)

لقد قلت دعوة أبي نواس من قيمة هذه الوحدة المضوية
نسبياً ، بما استبدلوه من موضوعات أخرى تناسب العصر كالأبتداء
بوصف البحر ، والقصور والمطايا ، فلم يغيروا من الأمر شيئاً سوى
تغيير الابتداءات .

القصيدة القديمة — إذن — على هذا الشكل الذي عهدناه بها
غير متماثلة البناء الخارجي ، وقد قطن القدماء إلى ذلك فاهتسوا
بهذا الجانب ، بقدر من العناية من ذلك قول ابن طباطب : أحسن
الشعر ما ينظم القول فيه انتظاماً يتسق به أوله مع آخره على ما
ينسقه قائله ، فإن قدم بيت على بيت دخله الخلل ... فإن الشعر إذا
أسس تأسيس فصول الرسائل القافية بأنفسها ، وكلمات الحكمة
المستقلة بذاتها ، والأمثلة السائرة الموسومة باختصارها لم يحسن
نظمه ، بل يجب أن تكون القصيدة كلها ككلمة واحدة في اشتباه
أولها بآخرها نسباً وحساً وقصاحة ، وجزالة ألقاظ ، ودقة معان
وضوابع تأليف ، ويكون خروج الشاعر من كل معنى يصنعه إلى
غيره من المعاني خروجاً لطيفاً ... حتى تخرج القصيدة كأنها مفرقة
إفراغاً ... لا تناقض في معانيها ولا وهي في مبادئها ، ولا تكلف في
نسجها ، تقتضي كل كلمة ما بعدها ، ويكون ما بعدها متعلقاً بها
مفتقراً إليها (١١) . في هذا التصنيف يرى ابن طباطب : العناية
بالمبنى العام للشكل تحسباً لمظهر القصيدة على النحو التالي :

(١٠) الديوان ص ١٨١ ،

(١١) عيار الشعر . ص ٦٤ : عباس عبد السائر . دار الكتاب العلمية ،

بيروت ط ١ ١٩٨٢ ص ١٣١

— العناية بجزالة اللفظ في الشعر وانتظامه .

— ضرورة الانسجام بين الأبيات .

— ضرورة الاهتمام بالصياغة اللغوية .

— الاعتناء بالمبنى ، كالصياغة والوزن والقافية دون اهتمام
أكثر — بالمعاني لأنها مطروحة في الطريق ، على حد قول الجاحظ .
لذلك كان اهتمامهم منصباً على صياغة المعاني (١٢) ، وهذه تلاحق

(١٢) كما عبر عن ذلك قدامة بن جعفر « المعاني كلها مفرقة للشاعر »
وله أن يتكلم فيها فيما أحب وأقر من غير أن يخطر عليه معنى
يروم الكلام فيه إذا كانت المعاني للشعر بمنزلة المادة الموضوعية ،
والشعر فيها كالصورة ، كما يوجد في كل صنعة من أنه لا بد
فيها من شيء موضوع يقبل تأثير الصور فيها ، مثل الخشب
للنجارة والفضة للصياغة .

ينظر : نقد الشعر ج ١ / محمد عبد المنعم خفاجي / دار الكتب
العلمية بيروت ص ٦٥ أو كما جاء في رأي أبي هلال العسكري
قولاً : وليس الشأن في إيراد المعاني ، لأن المعاني يبرقها العروبي
والعجني والفروي واليدري ، وإنما هو في جودة اللفظ وضفافه
وحسنه وبهائه . ونراهيته وثقائه ، وكثرة طلاوته ومائه : مع
صحة السبك والتركيب ، والخلو من لؤذم النظم والتأليف ...
وليس يطلب من المعنى إلا أن يكون ضواها .

كتاب الصنائع ص ٦٣ — ٦٤

عامة بين كل النقاد الذين أولوا اهتمامهم بعلوم البلاغة ، والتعطيل
ذي الطابع النقدي المحكم في قواعده ومقاييسه البلاغية المستمدة من
أثر معارف أخرى .

لقد كان وعي ابن طباطبا بالثغرات النقدية المبكرة في هذا الشأن
صائبة من حيث كونه دعا إلى تنسيق القصيدة « يربط فيها الشاعر
أولها بآخرها بلا انفصال للمعنى ، وذلك ما أسماه حازم القرطاجني
سذهب التفرغ وهو « أن يصف الشاعر شيئاً بوصف ما ، ثم يلتفت
إلى شيء آخر يوصف بصفة مماثلة ، أو مشابهة ، أو مخالفة لما وصفه
به الأول ، فيستدرج من أحدهما إلى الآخر ... فيكون ذكر الثاني
كالفرع من ذكر الأول ... وينبغي أن تكون النقلة من أحد المعنيين
إلى الآخر فيما قصد فيه التفرغ متناسبة ، وأن يكون المعنى الثاني
ما يحسن اقترانه بالأول ويفيد الكلام حسن موقع من النفس » وما
وقع من التفرغ غير متناسب الوضع ، ولا متساوئ الأثران لم
يحسن ، وكان من قبيل التذليل والحشو الذي لا يحسن » (١٣) ،
كما جاء في قوله عن الوحدة في موضع آخر يتنكر فيه إلى اشتراط
جودة الشعر بجودة البيت ، ولذلك يستوجب من القصيدة « أن
يكون متناسبة المستوعات والمفهرمات حسنة الاطراد ، غير متخاذلة
النسج ، غير متميزة بعضها عن بعض التمييز الذي يجعل كل بيت
كأنه منحاز بنفسه لا يشمله وغيره من الأبيات بنية لفظية ، أو معنوية
يتنزل بها منه منزلة الصدر من العجز ، أو العجز من الصدر .
والقصائد التي نسجها على هذا مما تستطاب » (١٤) ، وهو في ذلك انما

(١٣) منهاج اليلقاء وسراج الادباء : ص ٥٩ ، ٦١

(١٤) المرجع السابق : ص ٢٨٨

يقصد أن تكون القصيدة محكمة البناء في ربط الصلة بين أجزائها
التي تفرسها طبيعة الموضوع ، تؤدي في مجموعها معنى موحداً .
وهذا ما يوضح لنا بأن حازما كان ينظر إلى القصيدة على أنها مجموع
أجزاء متساوية تحكيها وحدة متكاملة ، وقد فهم من ذلك أنه
يؤدي إلى وحدة البنية الفكرية التي تتضمنها وحدة الشاعر ، ضمن
ما تتجه القصيدة في بنيتها الداخلية ، من حيث صلتها بالتمهيد
الذاتي للبدع .

تطور مفهوم الوحدة العضوية في النقد الأدبي الحديث :

لقد دأبت الدراسات النقدية على وصف ما يطلق عليه « عصر
الانحطاط » بأنه مرحلة مظلمة في تاريخ تطور القصيدة العربية ،
ولهذا رأيت في محمود سامي البارودي الشاعر الذي أعاد القصيدة
العربية إلى مجد قوتها ، وكان رائد النهضة ، ومؤسس اتجاه الأحياء
والبعث في الثقافة الشعرية ، ولكن باحثاً مثل أدونيس لا يساق إلى
هذه الآراء بسهولة ، ويوجه نقداً لحكامها ، ويرى أن القصيدة
العربية عرفت تطوراً في هذه الفترة لم نعهده من قبل ، ومن بين
خصائصها التي تهمننا في بحثنا أنها « أخذت تتحول إلى مقطوعة تدور
حول فكرة واحدة أو موضوع محدد مما مهد لوحدة القصيدة » (١٥) .
بينما كان البارودي قد أغفل هذا التطور في بنية القصيدة ، وعاد
إلى القوالب الجاهزة في الأشكال القديمة (١٦) .

ومهما يكن من أمر فإن عصر النهضة قد أنتج تراكماً شعرياً

(١٥) خدمة الحداثة : دار العودة بيروت - ط ٢ : ١٩٧٩ ، ص ٥٤

(١٦) المرجع السابق : ص ٥٥

ترك فرصة للتقديري إراجعة ، بعدد نال معظمهم الفترة طويلة يعتمد على آرائهم القطرية ، وغلب على متبهم الطابع الوصفي ، ولم يعرفوا ما يطلق عليه اليوم بالدراسات المنهجية التي تستند على قدرة ارتباط الشعر بالعاطفة ، وما تتفعل به الحواس إلا ما جاء منهم متأخراً في المصور الموالية ، حيث احتكوا بالثقافة الغربية وبيدارسها النقدية مع محافظتهم النسبية — على الأقل في المرحلة الأولى — بالموروث العربي الأصيل في كونه يتبع النظرة الكلاسيكية ، إلا ما جاء من جباة الديوان التي قربت إلى ميدان النقد العربي النظريات النقدية الغربية ، وهذا ما نلاحظه مثلاً عند عبد القادر المازني الذي اعتبر أن : سبيل الشاعر ينبغي « أن لا يمتحن بالفكر لذاته ولسداده ووزاته » بل من أجل الاحساس الذي نهه أو العاطفة التي أثارته ، فربما كان الفكر أصلاً فروعه الاحساس وثماره العواطف ، وربما كان فرعاً أصله الاحساس ، فالفكر من أجل الاحساس شعر ، والاحساس شعر ، أما الفكر لذاته ، فذلك هو العلم » (١٧) .

ولم تلق فكر الوحدة العضوية من حيث كونها تمثل وحدة الموضوع ووحدة الشاعر ، الصدى اللائق لدى النقاد فيما بعد حتى العصر الحديث حين بدت فيه الدراسات تتطلع إلى المعارف الإنسانية إلى ما وراء الحدود المعرفية الإقليمية ، بقصد الاستفادة من المناهج الغربية الحديثة ، فكان تأثير النقاد المحدثين بالنقاد الانجليزي كولدريج بالغ الأهمية على مستوى النقد العربي في هذا الشأن .

(١٧) عبد القادر المازني : الشعر (غاياته ووسائله) : دار الصخوة للنشر — القاهرة — ط ٢ ، ١٩٨٦ ، ص ٧٢

الخيال والوحدة العضوية :

لقد ربط كولدريج ملكة الخيال بوحدة العمل الفني حين اعتبره « القوة التي بواسطتها تستطيع صورة معينة أو احساس واحد أن يهيمن على عدة صور أو أحاسيس (في القصيدة) فيحقق الوحدة فيها بينها بطريقة أشبه بالصور » (١٨) ، وهو في ذلك إنما يقصد وحدة الشعور ذات الطاقة الحيوية الوجدانية ، لدفع عملية الخلق وربطها بوجداني الاحساس والصور ، وقد كان هذا الربط ناتجاً عن ادراك الذات المبدعة للصور والأحاسيس ، على أن ما يميز العمل الفني عن غيره هو أنه تابع من الوجدان في صورته الخيالية ، وذلك ما دعا إليه في الأثر الفني بوحدة الشعور .

إن ما تجدر الإشارة إليه هو أن ربط الخيال بوحدة العمل الفني النفسي سابق في الفكر العربي على من نعرف من النقاد الغربيين سواء ما كان صادراً من كولدريج أو كروتشه أو غيرهما ممن تعرضوا لربط الخيال بالشعر ، وكان من بين الذين تعرضوا لهذه الظاهرة في الفكر العربي حازم القرطاجني إلى جانب الفارابي وابن سينا — من ذوي قبل — لكن حازماً كان أكثر توسماً وعمقاً ، ولعل في رأيه هذا ما يبرهن على جعله ماهية الشعر في بحث القياس والبرهان وأثير المصطلحات المنطقية فيها كالمقدمات والصدق والكذب . وذلك في قوله (١٩) : « ولعل الفلظ إنما جرى عليهم من حيث ظنوا أن ما وقع

(١٨) د. محمد زكي العشماوي : قضايا النقد الأدبي بين القديم

والحديث ، دار النهضة بيروت ، ١٩٨٤ ، ص ٩٩

(١٩) ينظر : منهاج البلاغ ، ص ٨٤ ، وفي هذا الشأن ما صدر عن ابن سينا قوله : الأقاويل الشعرية مؤلفة من المقدمات المخيلة من

من الشعر مؤلفاً من المقدمات الصادقة فهو قول برهاني ، وما اختلف من المشهورات فهو قول جدلي ، وما اختلف من المطبوعات المترجمة الصديق على الكذب فهو قول خطبي ، ولم يعلموا أن هذه المقدمات كلها إذا وقع فيها التخيل والمحاكاة كان الكلام قولاً شعرياً لأن الشعر لا يعتبر فيه المادة ، بل ما يقع في المادة من التخيل » .

والنتائج لدراسات القدامى من النقد والفلاسفة يجد ما يبرهن على أنهم سبقوا الغربيين المحدثين في تعرضهم لكثير من القضايا التي يثيرها النقد الأدبي الحديث ، على الرغم مما يقال عن القدامى من أنهم تأثروا بدورهم بالفكر اليوناني ، إلا أن تأثرهم هذا صبت فيه الروح العربية الخاصة ، ولا ترقى إلى نسبة تأثر قنادا المحدثين بالمدارس الغربية ، التي فرضت قوتها على الفكر العربي مما جعلنا ندرس فلاخفاً ومفكرينا القدامى من خلال تعرض الغربيين لهم لاستكشاف معالم التفكير العربي ، كما وقع الشأن بالنسبة لـ : حازم القرطاجني الذي لم نعرفه إلا من خلال تعرفنا على كولردج . وهكذا مع من

حيث يعتبر تخيلها ، كانت صادقة أو كاذبة ، وبالجملة تؤلف من المقدمات من حيث لها هيئة وتاليف تعليلها النفس بها فيها من المحاكاة ، بل ومن الصديق . وقد علق المحقق على أن هذا النص غير موجود في نسخة يدوي .

كما جاء في تعريف حازم للشعر قوله : الشعر : كلام مخيل مؤنون ، مختص في لسان العرب بزيادة التفعيلة إلى ذلك . والثناء من مقدمات مخيلة ، صادقة كانت أو كاذبة ، لا يشترط فيها - بما هي شعر - غير التخيل . ينظر ، منهاج البلاغ من ٨٦ وما بعدها .

أثرتا بهم . لاحقاً في العصر الحديث سواء فيما يتعلق بالوحدة الفنية أم بغيرها من الموضوعات الفكرية والأدبية .

لقد اتفقت وحدة العمل الفني بوحدة الشعور في فكرنا النقدي من خلال تعرض النقاد الغربيين لهذه الظاهرة ، على أن هناك شيئاً يجمع بين هاتين الوحدتين ، هو قوة إدراك الشاعر للحياة التي تعكس موقفه النفسي الذي يعاينه في تأمله لمعنى الوجود بفضل قوتي التداعي والتخيل اللتين توفقان وحدة مشاعره « من ذلك فإن قوة الاستدعاء ليس لها مقابل تعمل معه اللهم إلا ما هو ثابت ومحدود . وقوة الاستدعاء في الحقيقة ليست إلا طرازاً من الذاكرة متحرراً من نظام الزمان والمكان مختلطاً بتلك الظاهرة التجريبية للارادة التي تبرز عنها بالكلمة اختياراً ومعدلاً بها . ولكنها ، كالذاكرة العادية سواء بسواء ، لا بد أن تتلقى كل موادها بعدة من قانون الترابط » (٢٠) .

لقد كان لنظريات النقد الغربي الأثر البالغ في تقدمنا الغربي ، فتعلق بهذه النظريات كثير من قنادا المحدثين من مثل جماعة الديوان ، وعجمي هلال ، مصطفى بدوي ، محمد زكي المشاوي ، وغيرهم كثير من الذين انطلقوا في آرائهم من النقد الغربي ، وسواهم مثل دارسي الأدب من النقاد المعاصرين .

ولو تتبعنا آراء كل هؤلاء النقاد لانتسج بنا الحديث في هذا الشأن ، وقاض مجال القول ، ولوجدنا أنفسنا نبحث في موضوع الوحدة العضوية من حيث جانبها التاريخي ، وحسبنا في ذلك أننا نتعرض لهذا الجانب التاريخي بقصد افارة الطريق لما سيأتي الحديث

(٢٠) كولردج : النظرية الرومانتيكية في الشعر (سيرة أدبية لكولردج) تر / عبد الحكيم حسان . دار المعارف مصر : ١٩٧١ ، ص ٢٤٠

بشأنه في موضوع الوحدة الفنية ، في مفهومها الوجداني ، أما ما يتعلق بالجانب النظري العام لمفهوم الوحدة المعنوية فذلك ما يصيب على الباحث تتبعه . كما جاء في قول الدكتور مصطفى بدوي (٢١) « إن للوحدة معاني عدة فقد تكون الوحدة هي وحدة المتكلم أو الراوي أي أن الذي يربط بين أجزاء الكلام هو شخص المتكلم فقط . وقد يقصد بالوحدة وحدة موضوع الحديث .» بمعنى أن الحديث يدور حول موضوع بالذات . وهناك الوحدة المنطقية فنقول : إن الكلام تتحقق فيه الوحدة قاصدين بذلك أن أجزائه ملشمة ولا تناقض بينها . وهناك أيضاً الوحدة الشعرية (أو الفنية) « إلى غير ذلك من أنواع الوحدات التي تعرض لها النقاد فيما بعد الدكتور مصطفى بدوي ، والتي تعددت بتعدد المدارس والاتجاهات الأدبية ، كما ارتأنا أن نفيه فيما سيأتي من تقسيم يوضح قدرة الناقد على استيعاب مشاعر الذات المبدعة والأثر الكلي الذي تطلعه القصيدة وانعكاس ذلك على مشاعر المتلقي .»

لقد استقى جل نقادنا المعاصرين أحكامهم بشأن موضوع الوحدة في العمل الفني من مصادر فلسفية كانت في معظمها غريبة ، وتحقيقاً لإبراز معالم تذوقهم النقدي وحسهم الأدبي لجمال وحدة العمل الفني في القصيدة العربية القديمة ارتأنا أن نتبع ما يوائم هذا الانطباع بنحل تعاملهم مع النصوص القديمة على حسب هذا التقسيم بقصد استكشاف معالم الوحدة النفسية في أوسع معانيها :

أ - الوحدة الحيوية .

(٢١) دراسات في الشعر والمسرح ، عن قضايا النقد الأدبي (بين القديم والحديث) ص ١٠٥

ب - وحدة الموضوع ووحدة المشاعر .

ج - وحدة الصراع من أجل البقاء .

د - وحدة الشعور الملون .

١ - الوحدة الحيوية :

إن طبيعة الوحدة الحيوية التي جاء بها الدكتور محمد الزبيدي اختلفت في مقاييسها عن أنواع الوحدات الأخرى ، وقد تبين له أن تسميتها بالوحدة الحيوية ، ليس راجعاً عن الرغبة في ابتكار تسميات جديدة « بل نحن مضطرون » كما جاء في قوله - إلى هذا اضطراراً حتى نميز مفهومها عن مفهوم الوحدة الغريبة ، وعن مفهوم الوحدة التي فسرها نقادنا القدامى « (٢٢) ومن تبهم من دارسي الأدب المحدثين ، وقد حاول أن يبرز ذلك بما فرضته طبيعة بعض القصائد على الرغم من تعدد أغراضها إلا أنها استوفت شروط الوحدة الحيوية التي استخلصها من تطبيقه على هزيرة زهير بن أبي سلمى ، على اعتبار أنها تعد مفتاحاً لحالته الانفعالية ، هذا المفتاح «الذي سيدخلنا في مختلف أقسام قصيدته وتممنا لها هو الذي سيحل لنا امتناقضاتها العديدة ، فيؤلف بينها في وحدة حيوية قوية ، إذ يجاني لنا عاطفته المسيطرة المتحدية لكل ما تلقاه من هموم ، المتصارعة مع ما يفرضه التقليد الشعري من الجزئ في قسم النسيب ، والفضب في قسم الهجاء » (٢٣) . أما ما جاء في رأي بعض النقاد من أن القصيدة مفككة

(٢٢) الشعر الجاهلي (منهج في دراسة وتقويمه) ، الدار القومية

للطباعة والنشر مصر : ٢٠٥٠ / ٢

١٩٣١ المرجع السابق : ٢ / ٤٥٠ ، ٤٥٢

ومبتدئة من خلال ما تقدمه من عدد الأقسام « فذلك لأن مرد هذا »
 « التشكك يرجع إلى الشاعر نفسه - ويفسره يمكن في نفس حالة
 الانشغال - ومن هذا يتضح لنا أننا إذا حاولنا أن نعتبر على جامع
 يجمع بين الأبيات في نوع من الوحدة فلن نجد هذا الجامع فيما ادعاه
 استاذنا الدكتور طه حسين من وحدة معنوية ملثثة ، متقنة محكمة ،
 ولكن نجده فيما افترحنه من تأمل في نظرة الشاعر الحيوية وتقبله
 لشيء تجارب الحياة على اختلافها وعلى تناقضها أحياناً » (٢٤) ، وهكذا
 تبدو الوحدة الحيوية ماثلة في تصوير تجربة الشاعر العاطفية التي
 نقلها في مقطع هذه القصيدة :

عفا من آل فاطمة الجواء	قيمن فالتوادم فالحسناء
فلو هاشم فميث غريبات	غفتها الريح بمدك والسماء
فدرة فالجناد كان خنس	التعاج الطوايات بها الملاء
يشن بروقه ويرش أري	الجنوب على حواجيبها السماء
تحمّل أهلها منها فباتوا	على آثار من ذهب المقاء
كان أوابد الثيران فيها	هتائن في مفاتيحها الطلاء
فليما ان تحمّل آل ليلي	جرت بيني وبينهم طياء
جرت سستحافلت لها: اجيزي	نوى مشمولة ، فمى اللقاء
لقد طابها ، ولكل شيء	وان طالت لجاحته انتهاء
فاما ما فرتق العقد منها ،	فمن ادماء مرتعها الخلاء

(٢٤) المرجع السابق : ص ٤٥٧/٢ : ٤٥٨

- ٢٩٠ -

واما المقتان فمن مهام ولدن الملاحة والصفاء
 فصرم حبها اذ صرمت ، وعادى ان تلافوها الصفاء
 بارادة الفقرة لم يفتنها قطاف في الرقاب ولا خلاء
 كان الرحل منها فوق صعل من الظلمان جؤجؤه هواء
 اصك فصرم الاذنين اجنى له بالسبي تنوم واء (٢٥)

تقد كانت استجابة الشاعر للحيرة الطبيعية التي مثلتها هذه
 المقطوعة - وما يليها - استجابة مرتكزة على دور الاشغال المتبادل
 بين مشاعر الذات وقواها الطبيعية الدافقة ، بل لقد كانت هذه القوى
 هي السبيل الوحيد في ظل النوبي إلى تحريك هذه المشاعر ، لأن
 الواقع من حوله تحكّمه اجراءات كابحة تنصدي له في وجه كل
 بطولاته سعيًا في ذلك إلى قهر القوة المتوحشة التي عوضها بالقدرة
 على اعادة التمازج بين الطبيعة واشعالاته التي يرتمي بها في أحضان
 المرحمة المتفائلة ، متناسياً ما تقبله من واقع نعمة الذكرى
 الحزينة ، وليس الجمع بين اشغال الحيرة على الماضي ، وروح المرح
 في الحاضر إلا دليل على ادراك الشاعر بهاوته ، فيتجدد الأسى بالمرح
 في صورة توحيد الذات اليائسة من وقائع الحياة ، جاهدة في ايجاد
 عالم مثالي يخفف من وطأة هذا الإحساس ، وهكذا مع شعراء عصره
 الذين كانت معاناتهم قادرة على فرض الوجود واثبات الذات في
 مواجهتها بحقائق الكون وتجارب الحياة التي عبرت عنها عاطفة
 الشاعر في وحدة القصيدة الحيوية المتجددة الأقسام ، وليست هذه

(٢٥) رهبر بن أبي سلمى : الديوان ، فتح / كرم البستاني - دار بيروت

للطباعة والنشر ١٩٧٨ ص ٧-٩

- ٢٩١ -

الوحدة في معناها العام « أن يحتوي القصيدة على موضوع واحد لأنه ما من قصيدة ذات طول مسطوح أن يحصر في موضوع واحد لا في الأدب العربي ولا في الأدب الغربي. إنما يتحقق ذلك في القصيدة ذات العدد القليل من الأبيات ، قل من المشرقة إلى العشرين آخرها ذلك . لكن معناها أن يكون بين موضوعاتها انسجام في العاطفة المسطحة ، وفي الاتجاه المركزي نحو حقائق الكون وتجارب الحياة » (٢٦) التي تتحكم في واقع كائناتنا المضيوية وتصوراتنا التخيلية . والشاعر عندما يصف أغراض قصيدته تبعاً لدرجة التنوع العاطفي إنما يكون ذلك نتيجة صيغة أفعاله المتعدد الصور ، بحيث ينتقل على الدوام من عاطفة إلى أخرى - ولو كان ذلك دون شعور منه - تحكمها علاقة السبب بالمسبب ، فيكون بذلك قد تحقق مبدأ السبب في علاقة موضوعاته المتدرجة برابطة العلة ضمن تصنيف منظم لأقسام قصيدته التي يجمعها الترتيب العاطفي لشاعر الذات الحيوية في تعاملها مع الطبيعة ومع الكون .

ويرى النوهي أن ذلك شيء طبيعي يمكن قبله ، بل شيء ضروري تنتظره من كل قصيدة طويلة ... وتجد بعد تفكير قليل أن هذا المفهوم لا يتحقق للشاعر إلا إذا توفر له شرطان : أحدهما وحدة الباعث أو الدافع الذي دفعه إلى نظم قصيدته ، وثانيهما وحدة الغاية أو الهدف الذي يهدف إليه من نظمها » (٢٧) ، والواقع أن وحدة الباعث هي التي تتحكم في أفعالات الشاعر أكثر من وحدة الهدف : لأن تحرك الذات المبدعة لا تحتاج إلى أية مفاهيم غائية وإلا ما كان

(٢٦) الشعر الجاهلي منهج في دراسته وتقويمه : ١٣٥/٢ ، ٤٢٦

(٢٧) المرجع السابق : ص ٤٢٧/٢ ، ٤٢٧

هناك اختلاف في القدرة على هذه المفاهيم ، وهو أقوى ما يمكن تصوره من البراهين المؤيدة للغائية . لذلك كان من الضروري في نظر النوهي أن « نستخرج من الشعر القديم نفسه مقاييسه ومفاهيمه التي نستخدمها في فهمه وتذوقه وتقديره ، ومعنى هذا في موضوعنا الراهن هو أن نقبل كل قسم من أقسام القصيدة القديمة كأنه وحدة مستقلة أو قصيدة منفردة ، فنبدل جهداً في تعرف جماله الخاص واستكشاف دافعه المستقل وهدفه القائم بذاته ، متفقين أقصى مقدرتنا التعاطفية والتخيلية في فهمه وتذوقه والاستجابة له » (٢٨) غير أن ذلك لن يكون في نظرنا إلا بتبسيط الناقد من المفاهيم النقدية الحديثة وأساليب من التحليل التي تتطلب مهارات فائقة في التفسير : بعد التشرب من أنواع المعارف ، وبخاصة منها ما يتعلق بالوجدان ، ودراية السلوك الإنساني ، والتدرج به إلى أعماق المشاعر الخفية في اللاشعور الجمعي الضارب في القدم ، والشاعر وحده هو القادر على تقريب هذه المشاعر الخفية منا ، والفوس في مشاعرنا الحاملة لقدر من الدلالات والقيم التي تعود بنا إلى الأنماط البشرية الأولى حيث يصعب أن تطفو على المنطقة الشعورية إلا بباعث أو شحنة افعالية ، فتخرج حينئذ خروجاً عضوياً من دائرة عدم التوازن التي تعترى الذات المبدعة ، هذا شيء لن يتأني للشاعر إلا بعد توافره على رصد كبير من التجارب العميقة التي تشكل موروثه الجمعي وموقعه من الكون والحياة ورؤيته التأملية العامة .

من هذه النظرة استطاع النوهي أن ينقلنا إلى وحدة الباعث الحيوي من خلال عاطفة الشاعر في تجاربه المتعددة واتجاهاته المتناقضة

(٢٨) المرجع السابق : ص ٤٤١/٢

التي شكلت بذلك ابتداءً شعراً يعبره مراح الشاعر المتعدد التجارب لأن « الوحدة المطلوبة لا تنجز الشاعر عن تعدد التجارب والعواطف في قصيدته ، إنما يشترط أن تكون جميعها متجانسة المعزى هادفة لتقدمها إلى استجلاء وحدة في الوجود أو في موقف النفس البشرية منه » (٢٩) .

لقد بدا النوهي متحرراً من أساليب النقد الغربي في مفهومه للوحدة حين تبين له أنه ينبغي استكشاف مقاييس نقدية عربية خالصة نستخدمها في فهمه وتدقيقه وتقديره ، ولهذا كان في رأيه قريباً من الواقع لأنه لم يصرف جهده في مفاهيم الوحدة الغربية كما أسرف فيها بعض النقاد ممن جاءوا بعده ، كما سيتضح لاحقاً ، والتي لم نجد لها التأثير البالغ منهم في اتباعها .

ب - وحدة الموضوع ووحدة المشاعر :

إن الوجود الذي تشتمل عليه القصيدة في نظر بعض النقاد مستمد من قوة وحدة الموضوع ووحدة المشاعر التي يجب أن تحتويها كل قصيدة في ترابطها السببي ، وهنا يأتي دور الكشف الذي يوضح لنا خصائص تطور الموضوع في علاقته مع مشاعر الذات المبدعة وعرضها في إطار وحدة شاملة تجمع بين هاتين الخاصيتين ، تبعاً لدرجة ما يثيره الموضوع من أفعالات بحيث تكون مشاعر الذات المبدعة معبرة على الدوام عن النوع الأقرب إلى ما يحرك عواطفها « وما يستلزم ذلك من ترتيب الصور والأفكار ترتيباً به تتقدم القصيدة شيئاً فشيئاً حتى تنتهي إلى خاتمة يستلزمها ترتيب الأفكار والصور ، على

(٢٩) محمد النوهي : قضية الشعر الجديد - دار الفكر ، مكتبة الخانجي ط ٢ ، ١٩٧١ ، ص ١٠٩ .

أن تكون أجزاء القصيدة كالبنية الحية لكل جزء وظيفته فيها ، ويؤدي بعضها إلى بعض عن طريق التسلسل في التفكير والمشاعر » (٣٠) . وبترتيب عناصر موضوعه وفق مشاعره المبتغاة عن هذا الموضوع يستطيع الشاعر التعبير عن التجارب الإنسانية في البحث عن كيفية ظهور وجوده على هذا الشكل دون سواه لمقاومة ما هو عليه الآن في سبيل البحث عن عالم آخر يوفر له أسباب العيش السعيد ، وفي أثناء عملية البحث هذه يتحول العالم الخارجي إلى طاقة إفعالية يثير عواطف الشاعر قصد استكشاف معالم الحقيقة بتفكيره الطويل « وفي الأثر الذي يريد أن يحدثه في سامعيه ، وفي الأجزاء التي تدرج في أحداث هذا الأثر ، بحيث تتشعب مع بنية القصيدة بوصفها وحدة حية ، ثم في الأفكار والصور التي يشتمل عليها كل جزء ، بحيث تحرك به القصيدة إلى الأمام لأحداث الأثر المقصود منها ، عن طريق النتائج المنطقي ، وتسلسل الأحداث أو الأفكار ، ووحدة الطابع ، والوقوف على المذهب على هذا النحو - قبل البدء في النظم - يساعد على ابتكار الأفكار الجزئية والصور التي تساعد على توكيد الأثر المراد » (٣١) ، من خلال ترابط الصور بعضها ببعض ، وذلك لأن وحدة القصيدة على هذا النمط مبنية على أساس العلال النفسية التي ترتبط في أحداثها بالموضوع اللاحق وفق قانون الترابط ، ومهمة ذلك تدرج في تسلسل أحداث هذا الموضوع تدريجياً إلى أن تعطي الصورة الكلية لمضمون الحدث العام في القصيدة ككل وفق وحدة المشاعر التي تنبعث منه .

(٣٠) محمد غنيمي هلال : النقد الأدبي الحديث - دار الثقافة بيروت .

دار العودة بيروت ١٩٧٣ ، ص ٣٩٤ .

(٣١) المرجع السابق : ص ٣٩٤ ، ٣٩٥ .

وضمن هذا الإطار ينبغي الإشارة إلى أن القصيدة الجاهلية خالية في محتواها الظاهري من الوحدة العضوية لأن « الوحدة فيها خارجية لا رباط فيها إلا من ناحية خيال الجاهلي وحالته النفسية » (٣٢) أما ما عدا ذلك فرباط واه ، يجمع أشنات القصيدة وتنسيقها الخارجي ضمن الصور المفردة المركبة والتي من شأنها أن تعطي المدلول الخفي في ذات الشاعر العاطفية للصورة الكلية ، وذلك من حيث مبدأ الفنان الذي يفرض عليه تشخيص الأحداث والأغراض في إطارها الكلي فينقله عبر تجاربه لما يصور احساسه المتباين في شكل صور جزئية على الرغم من تنوع هذه الصور الجزئية التي تجسد الجوهر العام لقضايا الأحداث والأشكال ، والتي من شأنها أن تصبح مؤشراً لافعال الشاعر عن طريق ربط هذه الافعال بالشكل الخارجي الذي يأتي في إطار ما يسمى بالقصيدة ، يشير بها افعال الآخرين ، ومرد ذلك إذا قلنا أن العالم الخارجي هو وسيلة الفنان لاثارة الافعال فلنا أن قول أن العلاقة بين العالم الخارجي والعالم الداخلي للفنان كالعلاقة بين الجسد والروح ، وذلك إذا كان الجسد في ادراكه الحسي أداة للروح فهو في ذلك غاية لهذه الروح ، ومعنى هذا أن القصيدة في صورها المفردة تشبه أن تكون خيوطاً تربط مجموع الوحدات بعضها ببعض ، تمتد عليها هموم الشاعر الذائبة التي تبحث عن دفء الانتماء والاستقرار الآمن .

ج - وحدة الصراع من أجل البقاء :

إن الصور التي تحملها القصيدة القديمة تبدو ذات علاقة ، بعضها ببعض من حيث كونها رسمت عاطفة الشاعر المستفظة من

(٣٢) المرجع السابق : ص ٣٩٦

الطبيعة بما يشله العامل الجغرافي (٣٣) لحياة العربي المتصل بالأقليم الممتشي إليه انتماء الاحساس بالصراع من أجل البقاء ، فيكون من شأن ذلك الاحساس هو قدرة الشاعر الفاتكة على هبة الخيال الذي توفره له طبيعة الحياة المستندة من احساساته وتجاربه الخاصة التي تعكس وجوده في هذا الاقليم المحدود ، بحياة مترامنة ، لم تسمح له بالاستقرار الآمن لوجوده ، وبخاصة ما تعلق الأمر بالخصائص المناخية التي وجهت حياته على هذا النمط الذي تمهده ، وطبعي أن يكون عامل المناخ هو المسيطر على قواهم الفكرية ، ولهذا وجدنا الشعراء وهم يطرقون موضوعاتهم يميلون إلى ما له علاقة بالحركة ، فكان ذلك الفيض الزاخر الذي يوحى بالصور المعبرة عن تشبيهاتهم الحسية بما ينطلي عليها من زعرة مادية بحتة .

وهكذا لو تتبعنا حياة العربي الذي شخص ما يحيط به من صور مليئة بالحركة « لوجدنا أن طبيعة هذا النشاط منعكسة على حياته الفكرية ، لأن كل ما وضعه العربي في حياته التي ينتمي إليها بالجرمان شكل وحدة القصيدة في بناءها العام التي تمثل التطور الحتمي لتلك الخصائص المناخية والإقليمية » وربما جاز لنا أن نربط

(٣٣) كما ورد ذلك عند الدكتور محمد زكي العشماوي قوله : « بل اننا لنذهب إلى أبعد من هذا فنقول ان الجفاف والجذب ووعورة الحياة هي التي حددت القيم الأخلاقية عند العرب : فتشعر العرب بالضعف أمام قوة الطبيعة وقسوتها هو الذي فرض عليهم تقديس القوة والبسالة ، وهو الذي جعلها مبدأ من مبادئ السيادة عند العربي . » ينظر : قضايا النقد الأدبي (بين القديم والحديث) ص ١٢٦ .

بين هذه الحياة وبين بناء التقعيدة العربية التي كان يتنقل فيها بسرعة إلى أغراض متعددة - فكنا نرى الشاعر لا يكاد يقف عند معنى من المعاني التي تساوره حتى يتجاوزها إلى معنى آخر ، يعن له ، ويخطر بذهنه ، وما يزال حاله على هذه الشاكلة إلى أن ينتقل إلى غرض آخر ، وهكذا نجد طبيعة هذه الحياة تطبع تفكير الشاعر ، وتدفعه إلى أن يبنى جميع أحكامه ، ويقرر كثيراً من حقائقه على ضوء هذه الظاهرة التي أحاطت به ^(٢٤) ، فاستمد منها موضوعاته التي ميزت قدرته الشعرية الأصيلة في تطابقها مع الواقع بعاطفته السائدة على صورته المعبرة عن تجاربة الشخصية ، التي تمثل نقطة انطلاقه في التفكير قياساً بحسب ما يصادفه في هذه الحياة من قساوة وحرمان ، وما شاكل ذلك من الأمور التي تستثير عواطفه ، وفي هذا الشأن ما يمكن اعتباره من أن الشاعر الجاهلي كان له موقف من الوجود ، وهو موقف متواز مع الحياة من حوله ، ومع الصراع من أجل إثبات الذات ، وهو ما يسوّغ لنا ربط هذا الموقف بحياته الفكرية التي عكست نتاجه الفني ضمن وحدة فنية « يمكن تسميتها: وحدة الصراع من أجل الحياة » ^(٢٥) وذلك ما يدعونا إلى تأكيد القول بأن العربي ظل طوال حياته المبلوغة بالحركة الحيوية يسعى إلى إثبات ذاته وإظهار مقدراته على حدة ما يتأنيه ، وقسوة ما يشعر به ، ويصيدها تجسيدا فنياً في إبداعه الشعري .

لقد كانت وحدة الصراع من أجل البقاء ماثلة في جل قصائد الشعر الجاهلي في عناصر بنائها ضمن علاقات داخلية تجمعها أغراض

(٢٤) د. نوري حمودي القيسي : الطبيعة في الشعر الجاهلي ، دار

الأرشاد ، بيروت ط ١ ، ١٩٧٠ ، ص ٢٥٥

(٢٥) قضايا النقد الأدبي : ص ١٢١

التفريدة في شكلها الجاهلي ، وهذا ما استخلصه الدكتور محمد زكي المشايخي من أن « الوحدة الشعرية التي تمثل وحدة الصراع بين العربي الجاهلي وبين الحياة من حوله هي سنة الشعر الجاهلي كله *** فأنت قادر على أن تحققها في أغراض الشعر المختلفة من غزل ووصف وفخر وهجاء وحسانة وغيرها ، كما أنك قادر على أن تستجليها في غير معلقة لبيد ، فهي متحققة عند امرئ القيس وطرفة وزهير والنايفة وعمرو بن كلثوم والعارث بن حنزة وغير هؤلاء من الشعراء » ^(٢٦) غير أن وحدة الصراع هذه لا تعني في نظر الدكتور محمد زكي المشايخي الوحدة العضوية بالمفهوم الحديث للكلمة ، وذلك أن وحدة الصراع تمثل استجابة الشاعر لتجربة شعورية ، حين تشكل عاطفته مجموعة من الصور ، قد تكون مرتبطة بتداعي الماضي واستحضاره عبر قنوات خفية ، تستثير فيه الاحساس المترب بالاشعور الجمعي ، المنحدر النابع عن طريق الانياء في شكل رموز تصويرية تمكس تجربة الشاعر في صراعها من أجل الحياة ، كما وصف النابتة ناقة في مطولته التي مطلعها :

يا دار مئنة بالميسر فالسند

أقوت وطل عليها سالف الأبد

وقد رأى الدكتور محمد زكي المشايخي في الأبيات التي وصف فيها الشاعر ناقة على أنها تمثل حدة هذا الصراع من أجل الانتصاف على البقاء ، وما إصراف الشاعر في وصفها إلا دليل على أنها رمز لوجودات الضعراء عن هتة الضائع كما جاء ذلك على لسان الشاعر في وصفه لها :

(٢٦) قضايا النقد الأدبي : ص ١٧٩ - ١٨٠

كان رجلي وقد زال النهار يسا
يوم الجليل على مساندس وحد
من وحش وجرة مؤشسي اكارعة
طاوي المصير كسيف المصقل التفر
اسرت عليه من الجوزاء سارية
ترجي الشمال عليه جامد البرد
فارتاع من صوت كلاب قيات له
طوع الشواميت من خوف ومن صرد
قبهمن عليه واستمر له
صنع الكعوب بريثات من الحر
شكة الفريضة بالبدري فانفذها
شكة الميطر اذ يشفي من المض
كانه خارجا من جنب صفحته
ستعود شرب تسوه عند مفتاح
فظل يعجم اعلى الروقي منقيفا
في حالك اللون صدق غير ذي اود
لما راي واشق إقصاص صاحبه
ولا سبيل إلى عقل ولا قود
قالت له النفس إني لا ارى طمعا
وان مولاد لم يسلم ولم يتصد
فتلك تلبستي النعمان إن له
فضلا على الناس في الأدنى وفي البعد (٣٧)

(٣٧) الديوان، ج ١ / كرم البستاني - دار صادر بيروت ص ٢١

إن من ينعن النظر في هذه المقلوعة يرى هناك نوعاً من هذا
الصراع ، وذلك حين تركز على تشبيه الطاقة بالثور الذي يوحى بالقوة
القادرة على مشاق الحياة ومخاطر الصحراء ، ولعلنا ندرك من خلال
ذلك أن الصورة نفسها يرسمها الغربي البدوي لنفسه ، فالعربي في
مواجهته للطبيعة لا بد أن يناضل ، ولا بد أن يطارب ، ولا بد أن
يتصر ، وما صورة الناقة في الشعر القديم إلا رمز لهذا المعنى من
النضال من أجل الحياة ، إنها صورة أخرى للقيمة الحياة . صورة
توضح لنا خوف الإنسان وقتئذ من هاجس الموت الذي لا يرحم :

أرى الموت ، أبعاد النفوس ولا أرى بعيداً غداً ما أقرب اليوم من غد
أرى الموت ، لا يرعى علي ذي جلالة وإن كان في الدنيا عزيزاً ، بمقد
لمرك ما أدري ، وإني لو أجسِل أفي اليوم أقدم المنيّة أو غدا
فان تلك خلفي لا يفتها سواديا وان تكفد أمني ، أجيد هابص صدي (٣٨)

ولعل أهم ما يمكن تجليه من خلال هذا العرض أن الوحدة
التي نادى بها الدكتور محمد زكي العشماوي إنما جاءت نتيجة
لطبيعة وحدة الفكر والصراع والشخصية الانسانية التي تناضل من
أجل إثبات الوجود الذي تشكله هذه الصور مجتمعة في منهاها
الباطني ، والأبعاد التي يمكن أن التطوي على اظهار المعنى الخفي في
ذات الشاعر سواء أكان قاصداً في ذلك في ذلك أم عن غير قصد منه
— الواقع الصراع الداخلي الذي يطي مدلول الصور الجزئية في
عاطفتها الكلية « وكما تتحقق الوحدة في العمل الفني من التطابق
بين المواضع ، فإنها تتحقق كذلك من التباين والتقابل ، ومن التضاد

(٣٨) الديوان : ٤٨ ، ١٥٠

ما يمكن أن يشأ بين أجزائها كثير من التجانس والمقاومة والصراع. ولكن البناء الكامل هو الذي يستطيع أن يبلغ بهذه المواد المتصارعة الثابتة درجة عالية من التوازن بحيث يصل في النهاية إلى العمل الذي تتصهر فيه جميع الأجزاء ، وتعطي في النهاية أثراً واحداً. (٢٩) يمثل المعنى الكلي لمجموع الصور المترابطة بعضها ببعض في تماسك تام ضمن قرائن تحدد تأملات الشاعر فيما يدركه من تحصيل المعاناة بين الشعور واللاشعور نحو تحقيق غايته التي يسعى من أجلها ، وهي شعوره بالوحدة في كل شيء ، حتى في عمله الفني ، وبذلك يمكن رد مقولة من يدعي بفقدان الوحدة في الشعر العربي على أنها مفككة الأجزاء والترابط ، فضلاً عن الذين يعتبرون خصائص الوحدة في الفكر الغربي مقياساً لوحدة الشعر العربي ، ومرد ذلك راجع إلى أن التعامل مع النص أصبح مغايراً على ما كان عليه في السابق ، وهذا يعني أن النقد الحديث يعتمد في تعامله مع النص على التنوع في المفاهيم والمعارف التي من شأنها أن تستكشف لنا خفايا الأشياء حين تستبد فاعليتها وطاقاتها الحيوية من لاشعور الذات المبدعة التي توحد في نتائجها الفني - حتى ولو كان ذلك دون شعور منها - بمجموع الصور ضمن قانون الترابط والتوافق بين المحسوس والملكية التخيلية .

أما عن استقلالية البيت واقفاله عن سائر الأبيات ، فمرد ذلك « أنما البيت الواحد يمثل خلية حية تعيش مع غيرها من الخلايا في كيان عضوي واحد » (٣٠) تمثله روائع الأدب العربي ، وبخاصة منها

(٢٩) قضايا النقد الأدبي (بين القديم والحديث) : ص ١٥٩ - ١٦٠

(٣٠) المرجع السابق ص ١٦٧

المعلقات التي تتوحد فيها عاطفة الشاعر المعبرة عن موقفه من الحياة والتي نستطيع من خلالها أن نستكشف عن مدى قدرة إحساس الشاعر بعصره « وأكل قصيدة تقتفر إلى الإحساس بالعصر فهي مقترة إلى الفهم الصحيح للحياة الإنسانية في ذلك العصر » (٤١) الذي يمثله الشاعر في نتاجه الفني ، وأكثر من ذلك فهو صنعة مخيلة في تصويره له ، تتميز مراحل تفكيره بتغير ظروف البيئة غير المستقرة التي تنعكس ما تطبع به في أعماله الرائعة ذات المصدر الحقيقي لروحه المتفاعلة مع العصر ، في فكره وسلوكه المهيمن على شعوره المائل في صراعه ضد قوى القهر ، القهر في مواجهة الطبيعة ، ومن لون الإحساس بعدم الانتماء الروحي والفكري على حد سواء ، بل ، القهر من الإحساس بالمرض ، والكشف عن روح الإنسان المخنقة وراء حجاب العصر (٤٢) ، الذي ولد فيه روح الشعور بالتقربة النفسية المتجسدة في إيمانه بالخوف من المصير ، فحاول نتيجة لذلك أن يحقق وجوداً آخر غير الوجود العادي الذي يؤرقه ويقلقه ، فلم يجد بداً من اللجوء إلى أحضان روائع الفنية - بما ترمز إليه في موضوعاتها - يكون فيها عالمه المثالي ، ويسلي بها نفسه ، فجاءت هذه الموضوعات فيما تحمله من دلالات رمزية وسيلة للتغلب على أحزانه ، متحدية بها وجوده الواقعي وما يحتويه من ضباب .

د - وحدة الشخوص الملون :

يبدو من خلال ما مر بنا - قبل قليل - أن الصورة الشعرية التي رسمتها الذات المبدعة كانت تعبر عن تجاربها المتميزة بالعواطف

(٤١) المرجع السابق : ص ١٧٨

(٤٢) نظري ، المرجع السابق : ص ١٨٧

ذات الاحساسات الحادة ، ذلك لأن هذه الصور تبدو خفية تحتها نفوس في المعنى الداخلي للنفس ، فهي إذن شيء آخر على غير ما تظهر به في معناها الظاهري ، إنها تعبير داخلي تتعاون فيه كل الخواص ، وكل الملكات في تحركها عن طريق تداعي الصور المتنوعة التي اعتدنا أن نتذكرها بما يشبهها من قرآن تحرك مشاعراً ، فتحيا هذه الصور وتتمتع انتعاشاً طبيعياً عن طريق توليد الأفكار واستدعاء المعاني ، وعندئذ تحقق الوحدة الشعورية بين التداعي والحضور ، غير أن صورة امتثال تداعي الوعي* الجمعي هو الأساس في جميع ثنات العواطف والأفكار لرسم صورة القصيدة في بنائها الداخلي المستمدة من ذات الشاعر الكامنة في لاشعوره .

وليس تلوين* القصيدة القديمة لمجموعة من الصور الجزئية إلا تطوراً ونماء لاكتمال تكوين الصورة الكلية ، التي يمزجها الشاعر القديم بتصوير احساساته النابضة بالحياة ، ذلك لأن التلوين فطر عليه^(١٢) بحيث يتراءى لك وكأن الشاعر يرسم لك صوراً ملونة

(١٢) يطلق مصطلح التداعي : (Association) على كل الأفكار التي ترد إلى الذهن إما انطلاقاً من عنصر معين ، وأما بشكل عفوي . وهو مصطلح مستعار من المدرسة الترابطية ، ويعني كل ارتباط ما بين عنصرين نفسيين أو أكثر تشكل سلسلتها رابطاً من التدايمات . ينظر معجم مصطلحات التحليل النفسي (جان لابلانش) ص ١٧٠ وما بعدها .

(*) التلوين يأخذ طابع التنوع والتعدد .

(١٣) (١٤٠٤٤، ١٤٠٤٤) ناصر اسطيمبول : تداعي الوعي في الشعر الجاهلي : ص

للوحة عيانية - فنية - ، وكلما كانت هذه الصور متناسكة بعضها ببعض أدركنا عواطف الشاعر المعبرة عن طموحاته من حيث كون الشاعر الجاهلي يتبدل كل ما من حوله بتلون الوجوه ، فيشعر بالنعاسة التي حالت دون حريته إزاء مواقفه من الخوف ، والألم ، والضعف ، وكل ما من شأنه أن يصدّه عن سعادته ، ويقف حائلاً دون حريته .

ومما لا شك فيه أن الشاعر - كأي فنان - يريد اجتذاب أكبر قدر ممكن من الشعور بالطمأنينة ، لكن دون جدوى ، فينعكس أثر ذلك في نتاجه الفني ، وهذا ما نلاحظه في روائع الشعر العربي القديم التي تحتوي في ذاتها - كما جاء في رأي الباحث ناصر اسطيمبول - على وحدة الشعور الملون^(١٤) فهي نسوفاً الداخلي التي تحتفظ بها القصيدة ، وذلك ما طبع - أيضاً - على تعبد أغراضها بمختلف اتجاهاتها المتوزعة على حسب ما تحيش به عواطف الشاعر ، وهذا هو ما نشعر به حين نقرأ القصيدة التي تمثل اتحاد الوثبة النفسية مع ما يليها في تصور الشاعر ، وهو ينقل واقعه الخارجي في المعنى الوجودي الذي يعيش فيه تحت تهديده ، ذلك لأن « التوزع السائد في الحياة الجاهلية لا يبقى قائماً دون أن تصهر الذات ، ويمثل ما يجمع المجال أسباب الحياة المتنوعة تجمع الذات أثر هذا التنوع في وحدة الشعور المتباين الذي يقوم بين وحداته : التجاذب القائم على أحداث الترابط »^(١٥) ، وإذا كان التوازن السائد في الحياة الجاهلية من شأنه أن يعكس مراحل تصور الذات المبدعة ، فإن أثر هذا التوزع نابع من إدراك الشاعر في بناء قصيدته من الإرادة الوجدانية في مرحلتها المتأخرة لأن القصيدة القديمة في بنائها المعماري التعارف

اتفـا كلون دم الفزال مستقـ من خمر غانة او كروم شـام
ولانـ شاربها ادباب لسانهـ نومـ يخالط جسمهـ يسقام
ومجدتهـ تستنها فتكـمشتـ رتـك التـعامـ في طريقـ حـامـ
تـغدي على الصـلات سام راسـها روعـاء منسـمهار نـمـ دام (٤٨)

وقد علق على هذا المقطع بقوله : وعند تتبع الأبيات يتضح صلة التشابه التي يقوم عليها التداعي في مثل قول الشاعر : يـكي الديار كما يـكي ابن حـام ، وعند هذا يصبح البكاء هو موروث جماعي يعكس صورة الوجود الجماعي على لحظة التـير والـقدان (٤٩) لأن طبيعة طريقة التداعي تقوم على عوامل التـذكر واستحضار الماضي يساق تداعي الأفكار التي تستثير المشاعر عبر الصور المتلاحقة عن طريق وساطة من ذاكرة اللاوعي الجمعي بقوة استـذكارية متعاقبة يكون من شأنها أن توجد بين جميع الصور في مدلولها الباطني للذات المبدعة ، وذلك ما أوعـه الباحث إلى الوبـة النفسية المندفئة في وحدتها لانبعاث مشاعر هذه الذات وذلك حين « لا يأتى لنا معرفتها إلا بتـبع صورة التجانب التي تقوم بين الوحدات عن طريق التداعي » (٥٠) ، على اعتبار أنه الأداة التي يمكن من خلالها سـر أغوار الذاكرة بـجـع ما ترسب فيها من أحداث ووقائع تم حفظها بموجب الكبت الذي يرفض استحضارها إلا بـقـبة نفسية تحرره من قيود الربط والالتـكـس إلى البروز بالتـذكر ، وذلك ما حدث للشاعر الجاهلي - مثلاً -

(٤٨) امرؤ القيس : الديوان ، بشرح الأعلام الشنتـمري عتي بتـصـيحه
الشيخ ابن أبي شـب شـ. و. ن. ت. الجزائر ١٩٧٤ ص ٢٤٩

- ٢٥٤ -

حين ربط صورة المكان المحسوس الداعي إلى الـقدان بالعودة إلى رواسـب الذاكرة في ما تبرزه الوثبات النفسية المندفئة من مشاعر الذات المبدعة ، و « عند هذا يتضح أن الوحدة في المقدمات الشعرية الجاهلية تنأى من صورة التفاعل بين اللحظات النفسية الملوثة ، وأن ما يقوم به التداعي هو أشبه ما يقوم به الجاذبية في الموجودات المـشـة حيث يقوم بعملية الاستدعاء الاستـموري لـحتـويات الذات الكامنة » (٥١) ، ومعنى ذلك إن القوى الإدراكية لدى الشاعر كاملة في مجرى التداعي التي تتدرج فيها صور الوثبات النفسية تتدرجاً استحضاراً من حيث كون هذه الوثبة هي الوحدة الدينامية المتكاملة للقصيدة » (٥٢) ، والشاعر ينتقل من وبـة إلى أخرى نتيجة لتدفقاته الانفعالية ، وهي سمة مشتركة بين كل الشعراء بين فيهم شعراء العرب قبل الاسلام الذين أنـلـروا مقدراتهم الاشعالية في تعدد الأغراض استجابة لتلون الحياة التي طبعت تفكيرهم دون وعي منهم ، على ضوء ما أحاط بهم من صور ظاهرية لها رابطة معنوية في دلالتها : تعود بنا - عن طريق القيمة الاستـتـجية - إلى حافظة ذاكرة اللاوعي الجمعي وهو ما كشفت عنه زوائج الشعر الجاهلي التي عبرت عن حالة الشاعر النفسية ، « فالطلل كما يبدو ، هو فراغ الذات من امكانية البقاء ، في حين أن المرأة تـتـل امتلاء الذات بـمـكانية الاستقرار » . وفي المقابل يراود الشاعر وجه الـذكرى الراحلة في لحظة الرحيل التي يركز فيها ... على لحظة الامتلاء المتدرجة تحيو

(٤٩) تداعي الوعي في الشعر الجاهلي : ١٦٨

(٥١) (٥٠) المرجع السابق : ص ١٦٧ - ١٦٩

(٥٢) ٥ - مصطفى سويـف : الاسـس النفسية للانداع الفني : في الشعر

خاصة ٢٩٣

لتصميم والافراغ... إلى أن يصل إلى صورة الافراج والخلص ؛ حيث الناقة عند الشاعر هي الوجه الذي يحسم منحي هذا الشعور المتعدد والمتضارب في الذات^(٥٤) ، وبهذا التفسير تتضح لدى الباحث معالم التدرج في القصيدة المتأخرة للشاعر في بنيتها الداخلية المتضاربة بعضها ببعض في تجاذب ، يسمى من خلالها الشاعر إلى تحقيق التكافؤ مع هذا التجاذب الذي يحدد عاطفة الشاعر ويساعده على اخراج القصيدة - بفضل تداعي الصور - إلى الوجود ، ومن ذلك يتدرج نمو القصيدة ضمن تلوّن وحدة الشاعر « من هيمنة العاطفة على الموضوع » والجزئيات تتأني في ذات الشاعر الجاهلي بحسب لون العلاقة التي تربط بين كل جزء وما يليه ، ومن ثم يتم التداعي والتدرج الشعوري في تمام حتى تكامل عضوية القصيدة^(٥٥) في جوها النفسي المعبر عن تجارب الذات المبدعة التي تترك في بنائها مع توحيد الكون من حولها الذي يعد ظلالاً لاحتساس الشاعر بقيمة ما يتدرج في خلقه الفني .

إن موضوع وحدة القصيدة على نحو ما تبين لنا سابقاً يتم عن تطور مجال الدراسات في هذا الشأن ، وذلك حين أصبحت المناهج الحديثة تربط أغراض القصيدة في ادراكها الحسي بالنمو الداخلي لاهتمالات الشاعر ، ارتباط الصورة بالعاطفة تحت ضغط موجه لهذه الاهتمالات في مواجهة ما يعانيه المرء ، وقد طبعت آثار هذه البنية في أكثر ما جاء به الشعر العربي القديم ، والتي استلقت في تأثيرها على ذهنية الشاعر المشتملة لهاجس القوة الغيبية بفعل تحديدها في نصيره ، وتبثلتها في تجربته الفكرية ذات التعبير عن مشاعر

(٥٤) ينظر : تداعي الوعي في الشعر الجاهلي - ص ١٦٧ ، ١٦٨

(٥٥) المرجع السابق : ص ١٧٠

الخوف ، وذلك حين كان يربط بفكرة بعلة ووحدة الوجود التي يساوى فيها حاصل الجوع في شعورهم بفزعهم من فناء المستقبل ، فيتشبه في تجربتهم فكرة الشعور الموحد من هذا المرتقب المتزع .

لقد كان الموقف الذهني للمقلية العربية صورة لعوامل مظاهر الطبيعة التي أوحى لنا بأن مستواها الفكري جزء من هذه الطبيعة في توهجها ، وذلك بعد أصبح الإنسان خاضعاً لقوانين هذه الطبيعة التي تعبر عن كنه مواقفها الداخلية ، متصهراً بذاته في عوامل تطورها حين توجه مسار تفكيره في هذا الكون الذي يبره باضطرابه إلى الانتماء لضرورات الطبيعة لا باختيار تفكيره بنفسه ، وكأن وجوده ضرورة قاهرة توجه واقع سلوكه على غير إرادة اعتبارات ادراكه ، مما أدى به إلى البحث عن معنى الذات الحقيقية المرتبطة بالوجود المتزامن والمستعار على حد قول الأفوه الأودي^(٥٦) :

انما نعمة قسوم متعبة وحياة المرء تسوب مستعار

أو كما عبر عن ذلك قول طرفة بن العبد^(٥٦) :

لعمرك ما الأيام إلا مئارة فما استقطعت من معروفها فتزود

وذلك تخلصاً من معرفة ما بعد الوجود ، وهذا ما أفقد الشاعر القديم - على اعتبار أنه لسان القوم - قيمة الاستقرار الآمن ، واتساق الرؤية الواضحة للكون ، والعالم من حوله ، فأصبح موزعاً بين حركات الارادة وحشية المصير ، وربما جاز لنا القول : بأن فكرة المصير هذه هي التي أرقت مشاعر العربي الذي لم يكن مهتماً بواقع وجوده أكثر

(٥٥) ينظر : أدونيس : مقدمة للشعر العربي ، ص ١٢

(٥٦) الديوان : ص ١٥٠

من اهتمامه بنهاية هذا الوجود « من حيث أنه يثل في شعوره مشكلة ذاتية هي مشكلة الموت » (٥٧) الذي لم يجد له حلاً للتخفيف من وطأة الاحساس به . فكان وجوده ماثلاً في تصوراته المجردة على أساس قواعد الادراك الحسي فيما يحيط بالذات العارفة ، وما يفصلها عن عالمها العيني من قوى خفية ، تسعى فيها الذات المريدة الى التطلع الى ما وراء الوجود ، وذلك بعد أن أدركت - هذه الذات - أن الحياة تخضع لقوة خارجة عن نطاق حياتها العادية التي تؤمن بعالم تسيطر فيه الأرواح والقوى الخفية على سلوك الفرد العادي حين « يكون متكاملًا مع كافة ظواهر الحياة المحيطة به » ، بمعنى أنه يصعب عليه الانفراد بذاته ، لأنه يعتمد على تلك الظواهر الطبيعية المحيطة به ، ويشعر بالأمان عندما يسير في موكب حياتها الأبدية » (٥٨) ، هذا هو وجه التوحد الذي ساد العصر الجاهلي برمته ، والصورة التي اتخذها مبدأ في حياته من أجل البحث عن أسباب الوجود وما يرتقبه ، وهي فكرة على الرغم من انتشارها في الذهنية العربية عموماً إلا أن الاحساس بها كان من قبل قلة قليلة منهم ، وبخاصة من فحول الشعراء الذين أدركوا معنى قيمة الوجود ضمن تجربتهم في رؤيا الحياة ، والانسان ، والعالم ، ولعل هذا ما يفسر اهمال الشعر العربي - على المستوى العام - للعالم ، فهو لا يعمل حتى على تفسيره ، فبالأحرى أن لا يعمل على تغييره (٥٩) . لذلك انصب مجهود الشاعر الجاهلي بدرجة

(٥٧) ينظر ، د. عفت الشرفاوي : ادب التاريخ عند العرب : دار العودة بيروت ص ١٧٦

(٥٨) د. رشيد الناصري : المدخل في التطور التاريخي للفكر الديني ،

دار النهضة العربية ١٩٧٦ ص ٣٥

(٥٩) ينظر ، ادونيس : الحيات والتحول (صدمة الحضارة) ص ٢٨٢

كبيرة على أن يعكس - « في منى » - تجربته الوجدانية ذات الطابع الحزين ضمن فكرة الاحساس بالمصير في قصيدته التي تمثل فيها تجربته في الحياة .

وربما جاز لنا أن نربط توحد فكرة المصير بتوحد الشكل الداخلي للقصيدة فيما جاء به الشاعر من بكاء على حياته في لوحة اللؤلؤ ، التي تصور فيها التهدم الوجداني ، « وما أن يفرغ من هذا الوضع المأساوي حتى ينقلنا الى مواضيع أخرى أكثر خصوصية بدءاً من صورة المرأة ، فلا غرابة إذن أن وجدنا الشاعر يطيل في وصفها لأنها تمثل في ذات الشاعر الأمل المشهود ، ويزداد تعلقه بهذا الأمل عندما يستطرد في صورة الطبيعة « بما فيها الطبيعة الصامتة ، والطبيعة الصائتة » ، وشيء طبيعي أن يطيل بالاستطراد في هذا الوصف على اعتبار أنه يعد معادلاً موضوعياً للوجه الآخر من عالم الشاعر ، الباحث عن الاستقرار الآمن ، أو ما كان يطمح إليه الشاعر من مظهر جديد للحياة ، والتي يسعى إليها كل انسان ، وإلا ما مضى وصف الطبيعة بعد رسم صورة البقايا الدارسة إذا لم يكن يعني ذلك العالم الخصب الذي طالما يبحث عنه الشاعر (٦٠) ثم يأتي الغرض المقصود حين يربطه بواقعه الاجتماعي ضمن رابطة ولاء وحب ، يصور فكرة التألف مع الواقع بعد أن تفرد بتمجيد الذات في الموضوعات السابقة ، ولعل التذكير في استحضار الذهن إلى الواقع يجعلنا نستكشف العلاقة التي تجمع الشاعر بين مباشر ، وذلك بعد أن يحاول استحضار الحياة الآمنة قصد التغلب على الشقاءه لأجل هذا كان الموضوع يمثل فكرة التألف والاتساع وتزداد الصورة توضيحاً في خاتمة القصيدة التي تنتهي بحكمة توجيهية

(٦٠) ينظر ، بحثنا ، القيم الفكرية والجمالية في شعر طرفة بن العبد :

يقصد بها جذب الوعي الإنساني، وإساع آفاقه، لمعرفة حقائق الوجود، وصواب ما يحول بخاطر المرء، والتعبير عنه لأجل العمل به.

بهذا الافتراض نكون قد حاولنا الاقتراب من البناء الخارجي للقصيد، بما يحتوي في ذاته على تصوير وجدان الشاعر الذي يهركه حقائق الكون في مظاهره الخارجية، ومن ثم كانت الحياة بأحداثها المتناقضة - تنصب على الاحساس الوجودي بالقضاء، لذلك حاول أن يضبط انفعالاته في مواجهة القدر المحتوم، فهو إذن رهين الحرية والحيثية، والشاعر القدير من يتخلص من التفكير في هذا القدر، ليحיש وفق ما ترتضيه مشاعره بأرادته على حساب ما يتوافر له من ملاذ الحياة:

فإن كنت لا تستطيع دفع منيتي ففترني إبانها بما ملكت يدي (٦١)

ومن خلال ما سبق فإن وحدة المصير بإيمادها الوجودية والنفسية تستطيع أن تسهم في بلورة تماسك بنية القصيدة العربية، وتقديم تفسيراً عميقاً لعدد موضوعاتها، وتلاصقها من هذه الرؤية الفكرية.

هذا هو ما شغل تفكيره كثيراً إلى حين مجيء القرآن الكريم الذي وحد رؤيتهم تجاه المصير، وبث في نفوسهم الطمأنينة من الشعر بالتفكير الماورائي والحياة على هذا الاعتبار لا تعد تستكشف «عن التوق إلى التغلب على الهشاشة والموت» ففما يكتشف الشاعر العربي شمه، يكتشف عبثية العالم الذي يتوقف عليه، مع ذلك، مصيره. «هكذا تنمو ذاته في وحدة مزدوجة» لا صلة لها بما تأمله، وهي كلما ازدادت تأملاً فيه تزداد إدراكاً للهاوية التي تفصلها

(٦١) ظرفة بن القيد: الديوان: ص ٢٢

عنه (٦٢) ومن أجل ذلك لم تكن الذهنية العربية تتعامل مع الحياة في جوهرها إلا لتكونها مثل الوجود الوقي المرتبط بحياة المرء، وأكثر من ذلك فهو يتعامل معها كما يراها، ويحس بها، في حين أن الحياة ينبغي أن تكون كما تشاهد خلال لحظات التأمل (٦٣) التي تمنحنا فكرة التوحد بين أنساق تصوراتنا للوجود في خصوصيته للقائض الوقائع والأحداث.



(٦٢) أدونيس: مقدمة للشعر العربي، ص ١٤

(٦٣) ينظر: البرازيل دزو: الشعر، كيف: تفهم وتذوقه، ص ١٠

د. محمد إبراهيم الشوش، مكتبة منبئة: ١٦٦، ص ٢٧

الفصل الثالث

تشكيل الصورة في التراث العربي

- التجسيد الحسي للصورة
- علاقة الصورة بالخيال
- الاستجابة النفسية للصورة التخيلية
- افادة النقاد المعاصرين من جهود القدامى

التجسيد الحسي للصورة :

لقد اهتم النقاد والبلاغيون بالتجسيد الحسي للصورة اليبائية، المستمدة من نظرية القياس في اللغة التي تعتمد أساساً على التمثيل والتشبيه^(١) ، على اعتبار أن المدركات الحسية أقوى من المدركات المعنوية ، وفي ذلك ورد تعريف الجاحظ للشعر على أنه « .. جنس من التصوير »^(٢) ، ولعل القصد من توظيف مصطلح التصوير في مفهوم الجاحظ هو التركيز على تشخيص المعنى للمدركات الحسية ، والجاحظ في هذا الشأن انما « يطرح لأول مرة في النقد العربي فكرة

(١) جاء في قول ابن وهب صاحب كتاب البرهان : « والقياس في اللغة ، التمثيل والتشبيه . وهما يقعان بين الاشياء في بعض معانيها لا في سائرهما ، لانه ليس يجوز ان يشبه شيء شيئاً ، في جميع صفاته ويكون غيره . والتشبيه لا يخلو من ان يكون تشبيهاً في حد او وصف او اسم . فالتشبيه في الحد هو الذي يحكم لشبهه بمثل حكمه اذا وجد فيكون ذلك قياساً صادقاً وبرهاناً واضحاً . والشبه في الوصف هو الذي يحكم لشبهه به في بعض الاشياء ، فيكون صادقاً وفي بعضها يكون كاذباً » ينظر : د . رجاء عيّد : فلسفة البلاغة بين التقنية والتطور ص ١٦١

(٢) الحيوان : ١٣٢/٣

الجانب الحسي للشعر ، وفدونه على اثاره صور بصرية في ذهن المتلقي . وهي فكرة تعد المدخل الأول ، أو المقدمة الأولى للعلاقة بين التصوير والتقديم الحسي للمعنى ^(٢٠) ، وارتباط ذلك بوظيفة التأثير في نفس المتلقي من حيث اثاره الافعال الذي يتناسب مع تصوراته الذهنية والحسية على حد سواء .

إن تشخيص المعاني للصورة في نظر القدامى يرتبط أساساً بالمدرجات الحسية ، « وذلك لأن الحس هو الطريق الأول لأدراك النفس ومعرفتها » ^(٢١) . وأن الحس في نظرهم هو الذي يقوي فاعلية الصورة المدركة ، بل أنه المادة الخام للصورة التي تعتمد على امكانية التوافق بين المدرجات الخارجية وارتباطها بالقيمة النفسية ، وفي هذا دليل على العلاقة بين المحسوس والمجرد ، وقد ازدادت هذه الصورة توضيحاً فيما بعد لدى معظم النقاد من مثل الرماني وأبي هلال العسكري وابن أبي الأصبع والمرزوقي - وغيرهم من الذين فهموا التشخيص لا على أنه تقديم للمعاني المجردة في صور حية ، وإنما هو تشخيص وتبثيل المعاني للمتلقي ، وجعلها كأنه يراها حتى ولو كانت معاني حية ، إلا أنها تقدم في صور أكثر منها يمكن في الصفات الحية ، أو لاعتماد تلك الصور الحية التي يقدم بها المعنى الحسي على العرف والخبرة السابقة المرتكزة في نفس المتلقي . وقد حاول المرزوقي أن يستشهد على ذلك بقول الشاعر ربيعة بن مقرم :

والذي حلق علي كائناً
تفلي غداوة صندره في مرجل

(٢٢) د. جابر عصفور : الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي /

دار المعارف مصر ١٩٨٠ ص ٢٨٦

(٢١) عبد القاهر الجرجاني : أسرار البلاغة ، تعليق السيد محمد رشيد

رضا / دار المعرفة لبنان ١٩٨١ ص ١٧٨

موضحة دلالة الشيء في هذا البيت على أنه جاء بها لا يدرك من البداية بالحس إلى ما يدرك من غيبان القدر حتى تجلى فصار كالمشاهد . أما بخصوص اهتمامهم بالمعنى الحسي ، فذلك ما عبر عنه المرزوقي مثلاً حينما علّق على التشبيه الوارد في قول شبل بن شيبان :

مشتينا مشية الليث غدا والليث غضبان

وذلك بعد أن أخرج « ما لا قوة له في التصوير إلى ما له قوة فيه » وهو تقديم للمعنى الحسي في صورة أكثر منه يمكناً في الصفات الحسية ، إذ شخص الشاعر مشيته إلى الحرب بمشية الليث الغاضب ، وأوهم المتلقي من خلال الصورة كأنه يشاهد الليث الغاضب وهو يمشي إلى غريسته ، وفي هذا ما فيه من تأكيد للمعنى المراد نقله ، والتأثير في المتلقي عن طريق اثاره الافعال المناسب عنده ^(٢٣) .

حينئذ يكون المدرك الحسي في نظر القدامى يحمل دلالات كامنة في جوهرها ، لما في هذه الدلالات الحقيقية من ارتباط بين الصورة المدركة ، وما يتأمله الشاعر من أفكار . وقد رأى الزمخشري في ذلك أن الحقيقة كامنة في مدرجات الحس ، على اعتبار أن التشخيص - ضمن هذا المفهوم - هو « عبارة عن تصوير حقيقة الشيء حتى يشوهم أنه ذو صورة تشاهد ، وأنه مما يظهر في العيان » ^(٢٤) ، وبذلك تكون وظيفة الصورة على هذا الأساس « وظيفة حسية عيانية يعتمد

(٢٥) ينظر : د. مجيد عبد الحميد ناجي : الانساق النفسية لاسالمة

البلاغة العربية ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع

/ لبنان ط ١ : ١٩٨٤ ص ١٨٠ ، ١٨١

(٢٦) الزمخشري (أبو القاسم جابر الله محمود بن عمر) الكشاف / دار

المعرفة - بيروت ٣٩/٢

فيها الشاعر على الوضوح البصري ، أي التلابع الحسي ، وليست الغاية في ذلك أن يبعد عن الشاعر في فكيرة هذه الصور الحسية . بما له من علاقة بالمستوى الذهني ، وإنما الجمع بين هاتين الخاصيتين أمر ضروري عبر مراحل الابداع التي يمر بها الشاعر في تصورات الأشياء ، حين يجعل منها في بادئ الأمر معنى خصباً لينقله - بعد تجسيع معالم الصورة - إلى تصورات الذهنية . وبذلك تكون مقدرة الشاعر أعلى من توقعه على الصفات الحسية إلى التمثيل الخيالي ، وهذا ما عبر عنه ابن رشيق الذي بدأ متأثراً بالرومان في فهمه للتشخيص ، من حيث إنه تجسيد للمعاني ، وأنه في الغالب يعتمد على اخراج ما لا تقع عليه الحاسة إلى ما تقع عليه ، وفي ذلك - على حسب رأي ابن رشيق - « أن ما تقع عليه الحاسة أوضح في الجملة مما لا تقع عليه الحاسة والمشاهد أوضح من الغائب » . فالأول في العقل أوضح من الثاني ، والثالث أوضح من الرابع ، وما يدركه الإنسان من نفسه أوضح مما يعرفه من غيره « (٧) وابن رشيق في هذا يربط بين التشخيص في ادراكه الحسي بالصور الذهنية ، بل أن التشخيص في رأيه يتجاوز التقديم الحسي على اعتبار أن الأول يعد مستودعاً للثاني لأن المحسوس على هذا الأساس قد تخفت صورته ، ولن يبقى له أثر إلا في صورته المخيلة ، وفي ذلك تشابه قريب ، وعلاقة دينامية متبادلة ، غير أن التفرقة بينهما تكمن في أن الصور الذهنية الناجمة عن الاحساس والادراك ، وأن الخيال لاحق للادراك ، وإذا كان الأمر على هذا الوجه فبرر ذلك أن التخيل يرسم في النفس هذه المدركات لأن « معرفة النفس والمعقول أعظم من ادراك الحاسة » (٨) .

(٧) ابن رشيق : المفردة : ٢٨٧/١ وينظر أيضاً : الأسس النفسية لأساليب البلاغة العربية ص ١٨١

(٨) ابن رشيق : المفردة : ٢٨٨/١ ص ١٨١

وهكذا تكون صورة المدركات الحسية في نظر القدماء وظيفية أساسية من وظائف الصورة الذهنية التي تستقي مادتها من الواقع الحسي .

وينبغي الإشارة إلى أن الصورة التشخيصية في الشعر العربي القديم كانت أقوى من الصور الذهنية ، وقد ندرك ذلك في كثير من قصائد تراثنا الشعري - وبخاصة منه الشعر الجاهلي - الذي يعتمد في عناصره على الواقع الحي المحسوس كما جاء في قول النابغة

مثلاً (٩) :

فانك كالليل الذي هو غمري وإن خلت أن التفتي عنك وأسمع

وكذا قوله (١٠) :

فانك شمس والملك كواكب إذا طلعت لم يد مثهن بؤكب

مثل هذا التصور الحسي هو الشيء الغالب على القصيدة في الشعر الجاهلي . من أجل هذا استطاع أن يبلغ مكانة عالية في التشخيص والتجسيد ، وأمكنه أن يكون أكثر من غيره قدرة على الاحساس ، وعلى الرغم من أن كل تجربة شعورية انما تعتمد أساساً على هذا النوع من الصور الحسية ، فإن وظيفتها في القصيدة تتجسد في التمثيل الحسي للتجربة ، إن مثل هذه الصور الحسية لا يمكن أن تؤدي وظيفتها الكاملة إذا كانت غاية في ذاتها بل ينبغي للصورة الواحدة أن تحمل الاحساس وحده الذي تحمله الصورة الأخرى وأن تؤدي الوظيفة نفسها التي تؤديها ، وأن تكون بمثابة خلية حية ، تعيش بين مجموعة من الخلايا الحية في كيان عضوي واحد « (١١) » .

(٩) الديوان : ص ٨١

(١٠) المرجع السابق : ص ١٨

(١١) ينظر : محمد زكي المشاوي : النابغة الجبلي (مع دراسة للقصيدة العربية الجاهلية - دار النهضة العربية - لبنان - ١٩٨٠) ص ٢٦١ ، ٢٩٢ .

لقد بسط النقاد والبلاغيون بيان عناصر التشخيص من حيث كونه تمثيلاً للمعنى المراد إيضاحه ، وإيضاله ، وتشخيصه وتقويمه في صورة من الصور وبمعناها في نفس المتلقي ، وجعلها ماثلة أمامه كأن يراها سواء أكانت تلك الصور حسية ، وهو الغالب فيها ، أم أنها لا وجود لها في الحس الخارجي واقعاً ، وإنما بما لها من صور ذهنية مرتكزة مسبقاً عنها ، ومتقومة في النفس ، فإنها حينئذ تكون كأنها محسوسة فعلاً ومتقومة في الخارج وإذا صح التشبيه بها^(١٢) .

غير أن ارتباط الصورة الحسية بما يصاحبها من إدراك حسي في صورته الذهنية لم تبد واضحة المعالم إلا في عهد ابن رشيق وعبد القاهر الجرجاني ، وبخاصة ما جاء به هذا الأخير من التفات نقدية تتم عن روح التفكير النفسي ، بحيث تكاد تكون « ذات طابع سيكولوجي ودوقي واضح »^(١٣) ، لأنه استطاع أن يأخذ بمبدأ التوازي بين الحس الظاهر والدوق الفني في صلتها بعالم المدركات .

ومن ملاحظات عبد القاهر الجرجاني في هذا الشأن ، يبدو أن للشاعر غاية يهدف إليها ، وهي نقل تجربته للمتلقي ، كما أنها لكي تكون ناجحة يجب أن تكون ثرية في احتوائها على المعاني والمفاهيم التي تعتبر علة الشعور والإدراك ، وهو في ذلك يقر ببداية اللغويين من قبله ، من أن الصور التشبيهية لا تقوم على تقديم عرض المعاني المجردة في صور محسوسة ، أو المحسوسة بثلها في اعتمادها على العقل فحسب ، وإنما تتخطاها إلى عرض المعاني المجردة في صور

(١٢) ينظر ، المازني ص ٦٠ ، عن : الأسس النفسية لأساليب البلاغة العربية ص ١٨٢

(١٣) محمد خلف الله أحمد : من الوجهة النفسية في دراسة الأدب ونقده ، معهد البحوث والدراسات العربية ط ٢ ، ١٩٧٠ ص ١٢٧

ذهنية مجردة ، وإلى عرض المعاني الحسية في صور ذهنية مجردة ، الموضحة على الشكل التالي :

تشخيص الصورة ومثلها لدى المتلقي	المعنى المجرد ← المحسوس
	المحسوس ← المحسوس
	المحسوس ← المفرد
	المعنى المجرد ← الذهني

وفي نظراً أن المعنى المجرد الذي يقابل المعنى الذهني أبلغ في التشخيص لأنه يعمق مدارك الصورة عن طريق نقلها إلى نفسية المتلقي ، إذ يدركها بفعالية عميقة فلتسببها في قوله تعالى : « طلعها كأنه رؤوس الشياطين »^(١٤) ، وفي ذلك تشخيص للوعيد في صورة الخوف الماثلة في رؤوس الشياطين ، وهي معنى مجرد تقابله صورة ذهنية مجسدة في طلع شجرة الزقوم . وهذه الصور كلها في رأيه تشمل أمام إدراك المتلقي ، سواء تم إدراكها عن طريق الحس المباشر أو عن طريق الصور الذهنية غير المباشرة التي تعتمد على آثار التركيبات السابقة الانطباعات ، كما بين أن الصور الذهنية التي تقدم بها المعنى المجرد تكون أقوى وأكثر تمكناً ، ولأن تلك الصورة تصاحبها إثارة وجدانية إشعالية أعنف وأشد اعتمادها على الانطباعات السابقة التي تركزت في وجدان المتلقي عنها ، فيخيل إليه ويمثل له المعنى المجرد قد شخص بها بناء « على أن لأحد المعنيين شيئاً بالآخر »^(١٥) .

(١٤) سورة الصافات ، الآية ٦٥

(١٥) أسرار البلاغة ٦٦ ، وينظر أيضاً : الأسس النفسية لأساليب

البلاغة العربية ١٨٣

إن تمثيل المعاني الحسية بصورة ذهنية في نظر بعض القدماء غير جائز ، وهو ما استنتجه الدكتور رجاء عيد ، لأن العلوم العقلية في نظرهم « مستفادة من الحواس ومنتهية إليها » وإذا كان المحسوس أصلاً للمعقول ، فتشبيهه به يكون جملًا للفراغ أصلاً وللأصل قرعاً ، وهو غير جائز .. » (١٦) ، لذلك كان مصدر تشبيه المحسوس بالمعقول لا يخرج من أن يكون خارجاً عن الظاهر ، أن يمثل المعقول في ذلك المحسوس (١٧) ، وقد علق الدكتور رجاء عيد على قول عبد القاهر الجرجاني - هذا - في كونه ينحو طريقة البحث عن تأويل عقلي لتستقيم أمارة الأمور ، وهو ما جعله يجهد نفسه في استنتاج هذا القول (١٨) الذي يقوم على فكرة نقل الصفات الحسية إلى الصور الذهنية المجردة ، بيد أن عبد القاهر الجرجاني لم يفقه أن يشير إلى أن التشخيص القائم على التقديم الحسي للمعاني المجردة في الصور التشبيهية هو أقدر على أحداث الاستجابة المناسبة ، عند المتلقي « نتيجة المناخ النفسي الملائم للتجربة الشعورية ، وأن التشبيه القائم عليه » أظهر وأبين من أن يحتاج فيه إلى فضل بيان » (١٩) وهو لا يعني عنده التقديم البصري للمعاني المجردة فحسب ، بل ، إلى كل تقديم يعتمد على ما يدرك بالحواس جملة (٢٠) وما تثيره البواطن الخارجية في كوامن الذات من استجابة وجدانية إلى تقبل مدركات الخارج .

(١٦) فلسفة البلاغة بين التقنية والتطور ، ص ١٧٠

(١٧) أسرار البلاغة : ص ١٩٩

(١٨) ينظر : فلسفة البلاغة بين التقنية والتطور ، ص ١٧١

(١٩) أسرار البلاغة : ص ٥١

(٢٠) ينظر ، نفسه : ٥٠ ، وينظر أيضاً : الأسس النفسية لأساليب البلاغة العربية ، ص ١٨٤

وهذه ثنائية تعطي التوافق بين العالم الداخلي والعالم الخارجي في تماثلها بين الحسني في عالم الصور المجردة والخيالي في ادراك هذه هذه الصور بعالم الوجدان .

إن مدركات الحواس كانت في نظر النقاد والبلاغيين طريق المعرفة إلى الحقيقة ، لذلك جعلوا الاحساس خاصية تميز الإبداع الأدبي وربطه بادراك الموجودات ، وذلك لما في المدركات من قوة في تفاعلها مع تقديم الصور الحسية على المعاني المجردة « لأن التشبيه الحقيقي الأصلي هو الضرب الأول » وأن هذا الضرب قرع له ومرتب عليه ... وأن الاشتراك في نفس الصفة أسبق في التصور من الاشتراك في مقتضى الصفة ، كما أن الصفة نفسها مقدمة في الوهم على مقتضاها » (٢١) ، فهو على الرغم من إقراره بالتوازي بينها إلا أنه يقدم التشبيه القائم على الصور الحسية على اعتبار أنه الأصل في التشبيه - يقدمه - على الفرع المائل إلى التشبيه القائم على تقديم المعاني المجردة ، وذلك لأن التشبيه الأول في نظره أقدر على التأثير في نفس المتلقي وأحداث الاستجابة المناسبة عنده (٢٢) ، ولعل السبب في ذلك يرجع - على حسب قول عبد القاهر الجرجاني - إلى أن العلم يأتي « النفس أولاً من طريق الحواس والطباع ثم من جهة النظر والروية » فهو إذن آمن بها رجساً ، وأقوى لديها ذمماً ، وأقدم لها صحة وأكد عندها حرمة ، وإذا قتلها في الشيء بمثله عن المدرك بالعقل المحض ، وبالفكرة في القلب ، إلى ما يدرك بالحواس أو يعلم بالطبع ، وعلى حد الضرورة ، فالت كمن يتوكل إليها للغريب بالحسيم ،

(٢١) أسرار البلاغة : ٧٩ ، ٨٠

(٢٢) ينظر : الأسس النفسية لأساليب البلاغة العربية : ص ١٨٥

وللجديد الصحية بالخبيث القديم^{١٣٣} وبذلك ركزت نظرة القدامى على الصور المائلة للعيان وعلى تصورهم للعالم والحركة فيه بكل جوانبهم البصرية ، منها على وجه الخصوص التي تعتمد على تعيين الأشياء وتشخيصها تبعاً لحركة الحقائق المجردة بالحدس ، وقد اعتبر ابن رشد في هذا الشأن « أن أحسن الوصف ما نعت به الشيء حتى يكاد يشبهه عياناً للسامع »^(٢٤) ، كما نقل إلينا قول بعض المتأخرين من أن أبلغ الوصف ما قلب السمع بصراً^(٢٥) ، وهذا أمر طبيعي في تصور القدامى لمحتوى الأشياء المحاطة بهم ، والتي من شأنها أن تثير أفعالهم ، فتكون مصدراً تستجيب له حاستا السمع والبصر اللتان تقدمان البيانات الحسية للخبرة الإدراكية ، من ذلك أن ادراك الشيء بالبصر في نظر القدامى كان من أفضل وسائل الإحساس بالمكان ، وعلاقته بالزمن عن طريق التتابع والحركة المتغيرة في تصور الأشياء ، ونظراً لاهتمام القدامى بالتشخيص العياني المعتمد على التقديم الحسي للصور الذهنية فإن ما جاءوا به في هذا الشأن من ابداع فني كان مركزاً على الصور التشبيهية القائمة على الادراك البصري ، والتي من شأنها أن تثير في نفس المتلقي نوعاً من التوكيد على تروييده بالقدر الحقيقية لاثارة أفعالاته ، وذلك ما اتفق القدامى عليه « لأن التمثيل إذا جاء في أعقاب المعاني أو برزت هي باختصار في معرضه ونقلت عن صورتها الأصلية إلى صورته ، كماها أبهة ، وكسبها منقبة ، ورفع من أقدارها ، وشب من نازها ، وضاعف قواها في تحريك النفوس لها ، ودعا القلوب إليها ، واستثار لها من أقاصي

(٢٣) أسرار البلاغة : ١٠٢ ، ١٠٤

(٢٤) الممثلة : ص ٢٩٤/٢

(٢٥) المرجع السابق : ص ٢٩٥

أفئدة صباية وكلفاً ، وقسر الطباع على أن تعطىها محبة وشفقة ، فإن كان مدحاً كان أبهى وأفخم وأنبى في النفوس وأعظم .. »^(٢٦) ، وعلى هذا الأساس فإن صورة التعبير غير المباشر القائمة على أساس التشخيص هي في نظر القدامى « أبعد مجالاً في رحاب التخيل »^(٢٧) ، لذلك كانت عنايتهم قائمة على جماليات الاحتفال بالمحسوس لما في هذا من قرينة بين المحسوسات في تشبيهاتها الخفية ، والتي من شأنها أن تزيد الصور جمالاً وقوة تأثير ، وبين المحسوسات في التشبيهات المباشرة وهذا ما عبر عنه عبد القاهر حين حاول أن يبرز جماليات الإحساس وربطها بفكرة التجريد والغموض ، أو ندرة الوجود وفكرة التفصيل ، ذلك لأن كل شبه في نظره راجع إلى هيئة ترى وتبصر أبدأ ، فالتشبيه المقنود عليه نازل مبتذل^(٢٨) ، لذلك حرص على استحضار الغريب النادر الوجود من المدركات الحسية بقوله : إن ما يقتضي كون الشيء على الذكر ، وثبوت صورته في النفس أن يكسب دوراته على الميون ، وينوم تردده في مواقع الأبصار ، وأن تدرك الحواس في كل وقت أو في أغلب الأوقات ، وبالعكس وهو أن من سبب بعد ذلك الشيء عن أن يقع ذكره بالخطر ، وتعرض صورته في النفس قلة رؤيته ، وأنه مما يحسن بالقينة بعد القينة ، وفي التفرقة بعد القرب وعلى طريق الندرة ، وذلك أن الميون هي التي تحفظ صورة الأشياء على النفوس ، وتجدد عهدها بها وتحرسها من أن تندر ، وتمنعها أن تزول »^(٢٩) .

(٢٦) ينظر ، أسرار البلاغة : ص ٩٢ ، ٩٣

(٢٧) قدامة بن جعفر : نقد الشعر ص ١٢٢

(٢٨) أسرار البلاغة : ص ٤٤

(٢٩) المرجع السابق : ص ١٢٣

إن طبيعة التجسيد الحسي للتشبيه ووظائفه الدلالية في الصورة الشعرية لدى القدامى ، مرتبط بالقوة المدركة نتيجة واقع اشعار مظاهر الاحساس بالمؤثرات الخارجية في الشيء المحسوس ، وهنا تتناظر الصور الخارجية بمؤثرات الصور الداخلية فيما بينها ، وتتخذ لتعطي قوة متحركة في نفس الشاعر ، وتتوالى هذه القوة المحركة بالتدرج الى إمارة الانفعال في القوى الباطنية بأفراز الشيء عند المبدع والاستجابة له عند المتلقي ، وهذا ما يجعل الصورة الفنية تتحول « إلى معانقة نفسية يضر فيها الشاعر ما تقور من مشاعر تحت ركام الذهن ، وسطحية المنطق ، ويكون تداخل الانفعال مع حركة الذهن الفني مستعينا أن يطعم الصورة بما يجعلها تتعدى اسار المحدودات التي يكون فيها ، الجامع في كل ، سيد الموقف ويدفعها إلى تخطي أسوار العقلانية التي تفصل الأشياء لتعاق ذهولا فنيا محدقا نحو جرم الرؤية الشعرية » (٣٠) ، وعلى هذا الأساس يمكن القول بأن الصورة التشبيهية تجمع بين المحسوسات والتسويات الشعرية تبعاً لعلاقة المدرك بالخيال ، وهي تلك التي تخص الصورة الذهنية ما قبله الحس المشترك في الحواس الجزئية الخمس (٣١) إلى تحديد الشكل الذي تتخذه الصورة الفنية في رحاب التأمل مبدئياً لها ، على أن يكون ذلك على صلة بالابتكار الخيالي الذي يمدع

(٣٠) فلسفة البلاغة بين التقنية والتطور : ص ١٧٦

(٣١) ينظر ، القسم الخاص بالنفس من كتاب الشفلاين سينا (ملحق

بكتاب : فن الشعر لارسطو) : نع/ عبد الرحمن بدوي .

وينظر أيضاً تعليق الدكتور جابر عصفور ، في كتابه : الصورة

الفنية في التراث النقدي والبلاغي : ص ٣٠ .

صورة من العالم الخارجي في إدراكاته الحسية ، غير أن هذا التصور في نظر القدامى - عموماً - لا يتجاوز حدود الصنعة والمخادعة في تزوير الأقاويل الشعرية كما جاء ذلك في تعريف الشريف الرضي للخيال على أنه « تخيل وتمثيل » واعتقادات وظنون باطلة ، فمع اليقظة لا يحصل في اليد شيء منه إلا ذلك الطن الباطل والتخيل القاسد (٣٢) ، وهو تصور من شأنه أن يعطي مفهوم التخيل صفة المخادعة والمهارة القولية الناتجة عن تصنع الشاعر في تصورات ، وقد أفضى هذا التصور على البلاغة العربية طابع التشخيص في تجريده الأشياء التي تتصل بعالم الواقع ولا تعلو عليه ، وهذا ما نستقرئه في تعرض بعض النقاد والفلاسفة الى موضوع الخيال، وصلته بالصورة الشعرية وما في ذلك من علاقة بين الادراك الحسي والخيال .

علاقة الصورة بالخيال :

لقد برهن النقاد والبلاغيون القدامى على أن الصورة الفنية مرتبطة بحيز للمحسوس من المدركات الخارجية ، ثم تدرج هذا المفهوم شيئاً فشيئاً الى أن أصبح عند الفلاسفة يأخذ طابعه النفسي ذي البعد الميتافيزيقي في علاقته بالتفكير والاحساس ، وصلة العقل القدسي

(٣٢) طيف الخيال : ص ١٢٩ . د. عامر سلوم : نظرية اللغة

والجمال في النقد العربي . دار الحوار ، دمشق ، ط ١ ١٩٨٣

(٣٣) يعتبر الخيال في نظر المتصورة أداة للمعرفة الحقيقة ، وقد اتهموا الفلاسفة من حيث كونهم حكموا العقل ، وهو قاصر عن الوصول الى الحقيقة ، وأن الخيال في نظرهم يتجه الى الجمع بين العقل والنقل والتوحيد بين المحلي والصورة التي تجلى فيها . إن مذهب

بالقوة المتخيلة في سمو قدرة النبوة والوحي ، فسمي صورة الرؤيا الصادقة أو الالهام « الوحي » ❖ ، ولما كانت صورة الخيال في نظر الفلاسفة المسلمين على هذا الشكل ، فقد تعامل معها النقاد البلاغيون في حدود ما هو مطلوب - نتيجة الاستفادة من حركة الترجمة المزدخرة آنذاك - وذلك أمر طبيعي أن يستند النقاد ويمدعو الفن

الإشرافيين والعرفاء في التجلي والخيال يقضي الي أن المشاهدة تمثل ذاتي خالص من تمثيلات الشاعر ، يتصور فيه المظهر الخارجي المحسوس والتشخيص الذي يعاينه الخيال بوصفه تجلياً للعلو في الصورة المشهودة ، من حيث هي وسط يتجلي الله من خلاله للإنسان . « ينظر الخيال مفهوماته ووظائفه للدكتور عاطف جودة نصر من ١١٨ » .

وهذا ما عبر عنه ابن عربي في الفصوص : ... وإذا كان الأمر على ما ذكرته لك فالعالم متوهم ما له وجود حقيقي وهذا معنى الخيال .. فالوجود كله خيال في خيال ، والوجود الحق إنما هو الله . إن الخيال في لغة الإشرافيين مائل في صور الوجود الروحاني ، والعالم المثالي ثوري كما يقولون ، غير أن الصورة التوراتية التي يحتويها قد تبدو في العالم المحسوس متجسدة متشخصة وتذكر فيه على نحو ما تدرك الكائنات المادية .

ت ينظر ، فصوص الحكم ١/١٠٣ ، ١٠٤ . ثم تعليق المحقق .
❖ وتلك وظيفة خاصة من وظائف القوة المتخيلة ، يدنو بها الإنسان من مرتبة النبوة ، ولذلك يسمي ابن سينا هذه الوظيفة التي تختص بالقوة المتخيلة . ينظر الإدراك الحسي ٢١٧ ، عن حازم القرطاجني ونظرية المحاكاة والتخييل في الشعر الدكتور سعد مصلوح ص ١١٤ خ

عنوماً من الفلسفة ما يناسب خصائص تفكيرهم : وهذا ما وقع في أرائنا النقدي الذي تعامل مع النص الابداعي من حيث التعبير عن النفس في تفاعلها مع مظاهر الأشياء الخارجية ، وعلاقة ذلك بالعالم المعنوي ، وفي هذا ما يبرهن على اهتمام الشعراء بجمالية المحسوسات ووقعها في الذات حين تفاعلها مع وصف المدرك المحسوس وفتاوتها بالتصور المعنوي ، نتيجة تحمله من اثارة وجدانية كاملة في ذات الشاعر ، وحتى إن كان ذلك قادراً على حد تصور بعض النقاد المعاصرين (٣٣) ، إلا أنه وارد ، وفي هذا ما يدفعنا إلى استقراء النصوص لاستكشاف ما بها من تصور مجازي موحى به في تعبيره غير المباشر إلى صور ذاتية تعبر في داخلها عن علاقة المدرك بالتصور وهذا ما أكدته البلاغيون (٣٤) في صورة التشبيه القائم على المبالغة والبيان والإيجاز ، وما ذلك إلا من أجل إعطاء الصورة قوة أكبر على إثارة أفعال التعجب بالذات التي يراد وصفها ، في نفس المتلقي ، ومن الطبيعي أن المبالغة لا تتحقق ما لم تكن الصفة التي يراد اثباتها للذات موجودة في المحاكاة بأقوى وأظهر مما هي عليه عندها ، وهذا ما أشار إليه البلاغيون والنقاد وأكدوه (٣٥) ، لأن في ذلك اغناء لوظيفة الصورة الشعرية القائمة على الإحساس البياني للتعبير المجازي الذي يعد وسيلة مخاطب عند القدماء على نحو ما رواه الجاحظ عن قصة عبد الرحمن مع أبيه الشاعر ، حسان بن ثابت الأنصاري ، حين لسمعه

(٣٣) ينظر د. ع. الدين اسماعيل : الأسس الجمالية في النقد العربي

الفكر العربي ط ٢ ، ١٩٦٨ ص ١٧١ وما بعدها .

(٣٤) ينظر ، (إن الأثير : المثل الثاني ص ١٢٣/٢

(٣٥) مجيد عبد الحميد ناجي : الأسس النفسية لأساليب البلاغة

العربية ص ٢٥٢

ذات يوم زنبور فرجع إليه باكياً وهو يقول : لسمي طائر ، وحين سأله أبوه أن يصفه له ، أجابه عبد الرحمن بقوله : كأنه ثوب حيرة عندها صاح حسان : قال ابني الشعر ورب الكعبة (٣٦) ، ولعل مثل هذا الاستعمال ما يعطي قيمة الاحساس البياني في لغة العرب القديمة واهتمامهم بالجمال اللغوي المستند على التركيز والايجاز ، وذلك ناتج - في نظرنا - عن الموهبة الفطرية التي طبعت الفكر العربي كغيره من صفات الفكر الانساني عموماً ، وبذلك حاول النقاد والبلاغيون أن يهتوا بهذا الجمال اللغوي في خصائصه التعبيرية المستوحاة من الاحساس الداخلي لصور البيان وأضاف البديع التي كانت تعد معياراً لجودة نظم القول ، لأن الشعر في رأيهم - على حد قول الجاحظ : صناعة وضرب من التصوير (٣٧) في نشاطه الخيالي لدركات الحواس .

إن التصوير الخيالي بهذا الفهم يتعدى حدود التزيين والتشويق في تصويره البياني ، أو اعتباره شكلاً من أشكال البديع ، كما يتعدى حدود الصياغة التعبيرية فيما تحف به من سياق عام للأسلوب في تتبع الصنع والتراكيب . إن التصوير الخيالي في نظر بعضهم يتعدى كل ذلك إلى أسرار المعنى في تتبع الصور والمعاني التي تنقسم في نظر عبد القاهر الجرجاني إلى عقلي وتخيلي : فإذا كان الأول يبنى على الصحيح في مجرى الشعر والكتابة والبيان والخطابة مجرى الأدلة تستبطنها العقلاء ، فإن القسم التخيلي يبنى على حجج غير صحيحة ، ولا يمكن أن يقال فيه أنه صدق ، وإن ما أثبت ثابت ، وما فناه منفي لأنه أريد به الخداع الذي يوهم النفس حتى أعطى

(٣٦) ينظر القصة كاملة في الحيوان ٦٥/٢

(٣٧) ينظر ، دلائل الاعجاز - ص ٣٨٩

شبهاً من الحق ، وغشى رؤساً من الصدق واحتجاج بخيل ، وميل يصنع فيه ويعمل ، ومثاله قول أبي تمام :

لا تنكري عظم الكريم من الفنئ فالنسبيل حرب للمكان العالي

فهذا قد خيل إلى السامع أن الكريم إذا كان موصوفاً بالعلو والرفعة في قدره ، وكان الفني كالغيث في حاجة الخلق إليه وعظم فعمه . وجب بالقياس أن ينزل عن الكريم ، نزول ذلك السيل عن الطود العظيم ، ومعلوم أنه قياس تخيل وإيهام ، لا تحصيل وإحكام . فالعلة أن السيل لا يستقر على الأمكنة العالية ... (٣٨) . إن التخيل على هذا الشكل الذي جاء به عبد القاهر الجرجاني هو بيان للحقيقة الشعرية ، وهذا كليل بأن يظهر لنا مدى قوة الذات المبدعة على التصور لما يجوب في خاطرها من مشاعر وأحاسيس ، وليست الحقيقة الشعرية هنا بمعنى الصدق الحرفي في التعبير الذي يعتمد على كثير من الأحيان على الصنعة الكلامية ، وإنما الحقيقة التي يراد بها في كلام الجرجاني إنما تكمن في التعبير المجازي فيما تعالجه الصور المتخيلة للذات من اختراع وهي يراه مناسباً للقول في منطقة الخيال ، وهذا ما اعتبره القدماء من باب الصدق والكذب في الشعر ، والجرجاني في ذلك كله يأخذ ببداية الخطي - التجاوز - الذي يهوى الواقع والعرض فيه إلى التأمل بالاستشراف سواء ما كان منه - ذلك - ناتجاً عن مظاهر خارجية تثير انفعال الشاعر أم عن بواعث نفسية تدرجت من القوى الباطنة لتبرز قرائحه . وإذا رأى الجرجاني أن الخيال يعني تنمية النفس وخداع للعقل ، فبذلك على حسب قوله : إنما يقصد بالتخيل : ما ثبت فيه الشاعر أمراً هو غير ثابت أصلاً

(٣٨) - اسرار البلاغة - ص ٢٢٨ ، ٢٣١

ويدعى دعوى لا طريق الى تخصيلها ، ويقول قولاً يخدع فيه نفسه ، ويرى ما لا يرى» (٢٣٩) .

إن ما ينبغي الإشارة إليه هو أن عبد القاهر لم يطلع على نظرات الفلاسفة المسلمين بشأن الخيال - وإن اطلع عليها فليس يعمق - وإلا لما جاء ترفيقه للخيال على أنه إيهام بالكذب ومقياس للمخادعة والتزيق ، وقد سار معظم النقاد والبلاغيين على شاكلة عبد القاهر من حيث ربط علاقة التخييل في الشعر بالجانب الأخلاقي معتمدين في ذلك على تناول البياني البديعي والمعنوي للأساليب التعبيرية - ودلائلها النفسية - في كثير من الأحيان ، وذلك بنقدار براعة الشاعر في التصوير وقدرته على تجريد الصور الحسية ، ولا شك أن موقفهم هذا نابع من القدسية المرسومة لتفكير البلاغة العربية آنذاك ، ومن تشبعهم الديني ، وعملاً بهذا المبدأ نجد تأثر الزمخشري - المعتزلي - بما جاء به عبد القاهر على اختلاف بسيط بينهما ، في كون التخييل عند الزمخشري أعم من التشبيه التشيلي في صورته المجسدة لمعنى النص ، وهذا ما جعل ابن المنير يرد على الزمخشري في اطلاقه لفظ التخييل على كلام الله تعالى ، وينكر عليه ذلك أشد الإنكار ، فإذا فسر الزمخشري مثلاً قوله تعالى : « وسع كرسيه السماوات والأرض »* ، بأنه تخييل للعظمة فحسب ، قال ابن المنير : « قوله ... إن ذلك تخييل للعظمة سوء أدب في الاعتلاق وبعد في الأضرار ، فإن التخييل إنما يستعمل في الأباطيل ، وما ليست له حقيقة صدق ، وقد فضل معظم النقاد من فيهم بعض المعاصرين

(٣٨) المرجع السابق : ص ٢٣٩

(٣٩) سورة البقرة - الآية ٢٥٤

تجيب مصطلح التخييل على تلك الجلالة الذي لا يائق بمادته بل شاقه ، والأفضل أن يقال في مثل هذه الآيات أنها تشيل وحسب» (٢٤٠) .

لقد كان مفهوم التخييل في نظر بعض النقاد والبلاغيين واضحاً في إبراز العلاقة بين المعاني المباشرة للصور البيانية ذات الصلة بتبضات الشعور ، فكانت قيمة النص ضمن هذا التفسير قيمة مجسدة بما له علاقة بالمتعة الذوقية في صياغته الوجدانية ، وهي نظرة أسدت الى البلاغة العربية فضلاً عظيماً باعتمادها على التصوير غير المباشر القائم على أساس التخييل في بعده النفسي ، « ولهذا نجد ابن جني يرى أن الاتساع في الماني من أهم عناصر الصورة الفنية التي هي المجاز عنده ، ومن أبرز أبعادها النفسية» (٢٤١) . ولعل في هذا الاتساع ما يبرهن على مقدار قيمة التخييل عند القدامى في التعبير غير المباشر الذي يفتقد على الأتارة الوجدانية ، والتحكم الى الذوق السليم والشعور النبيل ، مدركين بذلك أن جمالية النص الأدبي عموماً - والشعر منه على وجه الخصوص - لا ترجع الى المظاهر الخارجية بما تتمثل به النفس ، لذلك كان تأكيدهم على سعة التصور والمبالغة في التخييل ، وهذا ما عبر عنه قدامى بن جعفر حين تعرض للقلو ، يقول عنه : « ان الغلو عندي أجود المذهبين ، وهو ما ذهب إليه أهل الفهم بالشعر والشعراء قديماً ، وقد يلتقي عن بعضهم أنه قال : أحسن الشعر أكذبه ، وكذا قرى فلاسفة اليونانيين في الشعر على مذهب لغتهم ... والقلو بما يخرج عن الموجود ، ويدخل في باب

(٢٤٠) ينظر : ثامر سلوم : نظرية اللغة والجمال في النقد العربي ص

المعذوم» (٤٢)، ويلج على إشكالية المخيلة عند الشاعر وقدرة النص على التعبير عن ملكات تخيلية بعيدة، فيفرق بين الغلو الذي يجوز أن يقع، لأنه (تجاوز في نص ما للشئ أن يكون عليه، وليس خارجاً عن طباعه) والمتنع الذي (لا يكون ويجوز أن تصور في الفهم)، والمتناقض أو المستحيل الذي (لا يكون ولا يمكن تصوره في الوهم) ... وعلى هذا الأساس يذهب ابن سنان الخفاجي ٤٦٦ هـ بعد اشارته إلى مذاهب ثلاث: الغلو، الصدق، والقصد إلى الغلو، لأن الشعر مبني على الجواز والتسريح (٤٣)، وفي هذا إشارة إلى أهمية عنصر الخيال في بعده النفسي وعلاقته بالآثارة الوجدانية لدى المتلقي، لأن الخيال في اقتراحه بالغلو وصور المبالغة يوحى بمشاركة عنصر العاطفة، وجعل الأهمية للفاعلية الوجدانية في مدركاتها الحسية سواء ما كان منها صادراً عن الذات المبدعة أم ما أثارته في أفعال المتلقي لتساعده على المشاركة الوجدانية في الاستفادة من التجربة.

لقد قلل البلاغيون القدامى في نظر بعض النقاد المعاصرين من قيمة التخيل، إذ حضروا فاعليته في مجرد الاستفادة الآلية للمدركات حسية ترتبط باتجاه محدد، وبوقف جزئي، وتفكيك شعوري يستمد قوته من مكونات يمكن الشعور بها - أي من مادة الخيال - أو بآثارها، ويعتمد في نموه ونشاطه على اتصاله بعالم الواقع اتصالاً مباشراً (٤٤).

لقد أشار الفلاسفة المسلمون في ضرورة تعرضهم إلى ماهية التخيل بقصد استكشاف فاعلية الصور الشعرية في ضوء ما يوافق

(٤٢) نقد الشعر: ص ٩٤

(٤٣) تامل سلوم: نظرية اللغة والجمال في النقد العربي: ص ١٨٥

(٤٤) ينظر المرجع السابق: ص ١٨٦

خطاب النفس من انفعالات مع القيم الخارجية للمدركات الحسية، وذلك تدليل على عبق الصلة بين الصورة الشعرية - في هذا الإطار - وبين التخيل.

الاستجابة النفسية للصورة التخيلية:

تقد لجأ الفلاسفة المسلمون إلى لغة الشعر بما تخمله من أحكام بلاغية، ونقلها إلى مضامين فلسفية تحاكي انفعالات معينة لقوى النفس المتخيلة في قولها الشعري، ومن هنا كان رأي هؤلاء الفلاسفة في المخيل على أنه «الكلام الذي تدعن له النفس فتتسبط عن أمور وتقبض عن أمور من غير رؤية وفكر واختيار، وبالصلة تفعل له انفعالا» نفسانياً غير فكري سواء كان المقول مصدقاً به أو غير مصدق (٤٥)، إن واقع التخيل في نظر الفلاسفة المسلمين مبني على الآثارة بما تحدثه من حالة نفسية في المتلقي، ومخاطبته بما ينبغي أن يحدث في النفس من انفعال، غير أن ذلك لن يتأتى إلا بما تقدمه الصورة المخيلة من آثارة تطرب لها النفس وترتضيها، لأن ذلك يثير في النفس استقاراً تلمس له، وهي وظيفة منسوبة أساساً إلى تداعي الوعي والاستجابة الوجدانية بين فاعلية الصورة الشعرية التي تقدم خبرات قد يشترك فيها المبدع مع المتلقي ولا مجال لفاعلية الآثارة إلا بقدرة العملية التخيلية التي اعتبرها القمطاجني على أنها: «تمثل للسامع، من لفظ الشاعر المخيل أو معانيه أو أسلوبه ونظامه، وتقوم في خياله صورة أو صور يفعل لتخيلها وتصورها، أو تصور شيء

(٤٥) ابن سينا: الشفاء، ملحق بكتاب فن الشعر لأرسطو، ٤ /

عبد الرحمن بدوي ص ١٦١

آخر بها افعالا» من غير رؤية الى جهة من الابداس أو الانقياس» (١١٦) لأن ذلك يحدث في المتلقي أثراً يرفع عن الاحاطة بتصوير الأشياء الى الاستفادة منها ، ويتدرج به الى السمو في معرفة الفعل المتخيل .

قد كان التخيل في نظر الفلاسفة المسلمين مرتبطاً بالأثر النفسي الذي تحدثه الأقاويل الشعرية ، ومن هنا تكون الصورة الشعرية في نظرهم تحاكي اشعالات ، وذلك ما دعا إليه الفارابي من أن « الأقاويل الشعرية هي التي تركب من أشياء ، شأنها أن تخيل في الأمر الذي فيه مخاطبة حالاً أو شيئاً أفضل أو أخس ، وذلك إما جمالاً أو قبحاً أو جلالاً أو هواناً ، أو غير ذلك مما يشاكل هذم» (١١٧) في ذات المتلقي التي قد تنفر ، أو تتقبل مدلول الصورة الباطنية في قوتها المخيلة ، بقصد الحفاظ على الخلق الشعري ، وقد أدرك ابن رشد هذه الغاية عندما حاول أن يجمع في الصناعة المخيلة بين المبنى والمعنى للشعر العربي ، لأن ذلك على حسب قوله : أن « كثيراً ما يوجد من الأقاويل التي تسمى أشعاراً ما ليس فيها من معنى الشعرية إلا الوزن فقط » (١١٨) ، ذلك لأن ربط الصورة بما يحرك النفس تتجاوز حدود التعبير المباشر الى الأقاويل المتخيلة .

إن ما ينبغي الإشارة إليه هو أن فكرة التخيل لا تمت بصلة إلى ما تعرض له أرسطو في كتابه فن الشعر - إلا من قبيل الارتباط

(١١٦) منهاج البلاغ وسراج الأدباء : ص ٨٩

(١١٧) ينظر : احصاء العلوم ص ٨١ ، ٨٥ من نظرية الشعر عند العرب ، د. مصطفى الجوزو ، دار الطليعة ، بيروت ، ط ١ ، ١٩٨١ ، ص ١١٦

(١١٨) تلخيص كتاب (في الشعر) : ٢٠٤ . ملحق بكتاب فن الشعر لأرسطو .

بالمحاكاة - وربما جاز القول بأن ابن سينا هو فينا أعلم - على حسب قول بعض النقاد* - أول فيلسوف من فلاسفة المسلمين وصف الشعر بأنه كلام مخيل .^{١١٩} وظلت هذا البحث النفسي في مقدمة قضية فنية هي قضية الشعر أو هو بعبارة أخرى : أول من تكلم في ظاهرة من ظواهر علم النفس الأدبي عند المسلمين ، ثم أعقبهم من بعده في هذا المجال معظم الفلاسفة الذين ألحقوا بجهد ابن سينا ذوقاً جمالياً لظاهرة الخيال في اتصاله بالنفس ، وتفاعله مع الصورة الفنية في تعبيرها الأدبي بتصورات حديثة ، وقد حظي هذا المفهوم بكتابة عظيمة عند حازم الذي ركز على أن جوهر التعبير الشعري يكمن في التخيل ، كما سيتضح في حينه .

لقد أورد الفلاسفة المسلمون النشاط الخيالي في تصويره الفني على أنه أداة تشكيل لمدرجات الحواس ، لأنه يخاطب الجانب الاشعالي عند المبدع والمتلقي - على حد سواء - ، وذلك ما أعلن عنه ابن سينا حين اعتبر القاطبة التخيلية تركب أساساً على القوة الحافظة من حيث كونها تحفظ ما تدركه القوة الوهمية كما جاء في قوله : « ونسبة القوة الحافظة الى القوة الوهمية كنسبة القوة التي تسمى خيالاً الى الحس . ونسبة تلك القوة الى المعاني كنسبة هذه القوة الى الصور المحسوسة » (١٢٠) . ومن يتبع أقوال الفلاسفة والمتكلمين الذين سبقوا ابن سينا يجد تلميحات في هذا الشأن ، فإخوان الصفا يرون أن آثار المحسوسات « تجتمع كلها في القوة

(١١٩) ينظر د. سعد مصلوح : حازم القرطاجني : نظرية المحاكاة والتخيل في الشعر ، عالم الكتب - القاهرة - ط ١ ، ١٩٨٠ ، ص ٩٩

(١٢٠) المرجع نفسه ص ١١٦ - ١١٧

التخيلة» (٥٠) ، كما يقترب في قوله من رأي الأرسطائي في تحديده لعمل القوة التخيلية التي هي عنده حاككة على المحسوسات ومتحركة فيها ، وذلك تفرد بعضها عن بعض ، وتركب بعضها الى بعض تركيبات مختلفة يتفق في بعضها أن تكون موافقة للحس ، وفي بعضها أن تكون مخالفة للمحسوس ، وهذه التركيبات كثيرة بلا نهاية ، بعضها كاذبة وبعضها صادقة (٥١) ، وقد أكد ابن سينا فيما بعد على أن صفة الصدق في الشعر غير ضرورية ضمن مراتب القوى النفسية في رؤيتها لصور المدركات الحسية بعد إعادة بعضها في قالب فني حتى تستطيع مخاطبة القوة النزوعية في نفس المتلقي ، ذلك لأن النفس في رأي ابن سينا تنفعل للخيال « افعالا » نفسانياً غير فكري ، سواء كان المقول مصدقاً أو غير مصدق . فإن كونه مصدقاً به غير كونه مخيلاً أو غير مخيل ، فانه قد يصدق بقول من الأقوال ، ولا يفعل عنه فإن قيل مرة أخرى وعلى هيئة أخرى انفعلت النفس عن طاعة التخيل لا للتصديق ، فكثيراً ما يؤثر الافعال ولا يحدث تصديقاً ، وربما كان المتيقن كذبة مخيلاً (٥٢) . وهكذا يرى أن تقبيله استحضار الصور سبيلها التخيل الذي من شأنه أن يوسع قوة الوهم ولا قيمة لحقيقة الشيء إلا من حيث كونها تمدد بخيال ابتكاري يدفع بالشاعر الى الخلق ، وعلى هذا الأساس يبعد ابن سينا فكرة الصدق العرفي ، لأن الناس في رأيه « أطوع للتخيل منهم للتصديق »

(٥٠) رسائل اخوان الصفاء وخلان الوفاء - دار صادر بيروت ١٩٥٧

ص ٤١١

(٥١) ينظر ، آراء أهل المدينة الفاضلة - المطبعة الكاثوليكية بيروت

١٩٥٩ ص ٧٠ و ٧١

(٥٢) فن الشعر : ص ١٦١ و ١٦٢

وكثير منهم إذا سمع التصديقات استكبرها وهرب منها . وللمحاكاة شيء من التعجب ليس للصدق ، لأن الصدق المشهور كالمنوع عنه ولا مראה له ، والصدق المجهول غير ملتفت إليه . والقول الصادق إذا جازف عن المادة ، وألحق به شيء تتأنس به النفس ، فربما أقاد التصديق والتخيل معاً . وربما تنحل التخيل عن الالتفات إلى التصديق والشعور به . والتخيل اذعان ، والتصديق اذعان ، لكن التخيل اذعان للتعجب والالتفاف بنفس القول ، والتصديق اذعان لقبول أن الشيء على ما قيل فيه . فالتخيل يفعل القول لما هو غيد والتصديق يفعل القول بما المقول فيه عليه ، أي يلتفت فيه إلى جانب حال المقول فيه (٥٣) ، إن هذا الفهم كليل بأن يمنحنا قيمة تصور ابن سينا للتخيل الذي يقترب من فهم النظرية السيكلوجية للمعاصرة له وهو في ذلك يقبض الحديث في الجانب النفسي لمفهوم الخيال في بعده القلبي الذي يرتبط أساساً بالدلالات الأدبية في صورتها الفنية ، كما أنه ألح على أن الخيال لا يرتبط بالصورة الشعرية فقط . وإنما قد يتجاوز ذلك الى ميدان النثر ، إذا توافقت إمكانات التخيل بقوله : « وقد تكون أقاويل منشورة مخيلة ، وقد تكون أوزان غير مخيلة لأنها ساذجة بلا قول . وإنما يوجد الشعر بأن يجتمع فيه القول المخيل والوزن » (٥٤) ، وهذا ما نجد عند حازم الذي أفاد من أقوال ابن سينا ، بل نستطيع أن نقول بأنه تجاوزه في كثير من القضايا ذات الشأن بموضوع النفس الذي يستصل إلى جوهر الصورة الشعرية ، أو كما يسميها بتأخر القياسات الخطائية .

(٥٣) المرجع السابق : ص ١٦٢

(٥٤) المرجع السابق : ص ١٦٨

يجعل حازم القرملاحي من التخيل قياسية في قيمته المعرفية للانشاد الشعري ، ومن هنا يكون في تصويره ، علي حسب قول أحد النقاد المعاصرين* ، أنه تمرد بيزرة هامة هي محاولته اقامة توازن بين العناصر الأربعة التي لا يمكن اكتمال أية نظرية في الشعر دونها . أعني : العالم الخارجي ، والمبدع ، والنص ، والمتلقي ، يقول حازم : « يكون النظر في صناعة البلاغة من جهة ما يكون عليه اللفظ الدال على الصور الذهنية في نفسه ، ومن جهة ما يكون عليه بالنسبة الي موقعه من النفوس من جهة هيئته ودلالته ، ومن جهة ما يكون عليه تلك الصور الذهنية في أنفسها ، ومن جهة مواقعها من النفوس من جهة هيئاتها ودلالاتها على ما خارج الذهن ، ومن جهة ما تكون عليه في أنفسها الأشياء التي تلك المعاني الذهنية صور لها ، وأمثلة ذالة عليها ، ومن جهة مواقع تلك الأشياء من النفوس » (٥٥) ، ومؤدى هذا النص على حسب ما جاء به الدكتور جابر عصفور أن دراسة العمل الأدبي عند حازم تقوم على ثلاثة عناصر أساسية :

أولاً : الألفاظ التي تشكل في مجموعها العمل الأدبي .

ثانياً : المعاني أو الصور الذهنية التي تنقلها الألفاظ الى المتلقي .

ثالثاً : العالم الخارجي الذي هو أصل الصور الذهنية التي يتشكل منها العمل الأدبي .

فإذا كان الشعر في صورته التخيلية قائمة على بعض القيم القاضية من تحسين وتقييس ، أو احتمال الصدق والكذب فيه ، وغير

التي ينظر « د. جابر عصفور : الصورة الفنية في التراث النقدي

وبلاغي : ص ٦١

(٥٥) منهاج البلاغة وسراج الأدباء : ص ١٧

ذلك من الخصائص التي ميزت فكر ابن سينا بشأن التخيل ، فبات حازماً بعد افادته ابن كل الذين سبقوه - سواء منهم الفلاسفة أم النقاد والبلاغيون - يرى في القوى الشعرية ذات الارتباط بعناصر التخيل غير الذي رآه هؤلاء الفلاسفة والنقاد ، لأن مقصد الشعر في رأيه هو « استجلاب المنافع واستدفاع المضار بمنطقها النفوس إلى ما يرد من ذلك وقبضها عما يرد بها يخيل لها فيه من خيراً أو شر » (٥٦) ، وهو في ذلك يتفق مع ابن سينا في تحريك النفس بالبسط والقبض ، ويستدرك ما فات بقية الفلاسفة المسلمين ودارسي الأدب من النقاد والبلاغيين الذين نظروا الى العبورة الشعرية بحسب ما قصد به من أغراض ، والتي لا تخلو أن يكون فيها نقص أو تداخل » (٥٧) .

إن المتتبع لكتاب المنهاج يلاحظ أن الجانب النفسي وارتباطه بالصورة الشعرية شغل خبيراً كبيراً من اهتمام حازم ، ولئن كانت هناك محاولات أخرى من الفلاسفة المسلمين إلا أنها لا ترقى الي الجوهري الثابت في طبيعة الصورة الشعرية وعلاقتها بالتخيل عند حازم ، وذلك بحكم تزوجه العريق في عالم الأدب على عكس ما لمنهاته من سابقه الذين طغت عليهم الروح الفلسفية في أحكامهم على صورة التخيل ، من ذلك أن الصورة الشعرية في منهاج حازم تتعدى المحسوس المجرد ، وإن يكون ذلك في نظره إلا من خلال ما يشتع به الشاعر من قدرات نفسية تؤهله الى أن يشرح في عالم التخيل لتشكيل الصورة الشعرية ، ومن أجل توضيح هذه القوى النفسية ارتأى بأنه « لا يكفل لشاعر قول على الوجه المختار إلا بأن تكون

(٥٦) المصدر السابق : ص ٣٣٧

(٥٧) ينظر ، المرجع السابق : ص ٣٣٧

له قوة حافظه وقوة مائزة وقوة صائغة» (٥٨) . وجميع هذه القوى تدخل ضمن ما يسمى في الدراسات الحديثة بالقوى الشعرية من حيث هي كيان قائم بذاته في خلق فاعلية الصورة الشعرية التي تعتمد بالدرجة الأولى على القوة الحافظة في قدرتها الباطنية ، وفي هذه الحالة تكون القوة الحافظة في رأيه هي تدير فاعلية الابداع كما جاء في قوله : فأما القوة الحافظة فهي أن تكون خيالات الفكر منتظمة ممتازاً بعضها عن بعض ، محفوظة كلها في نصابه ، فإذا أراد مثلاً : أن يقول عرضاً ما في نسيب أو مديح ، أو غير ذلك وجد خياله اللاتى به قد أهبطه له القوة الحافظة بكون صور الأشياء ، مرتبة فيها على حد ما وقعت عليه في الوجود ، فإذا أجال خاطره في تصورها فكأنه اجتلى حقائقها» (٥٩) . في حين تكون القوة المائزة خاصة بميزها المبدع ما يلائم تخيلاته لتعزيز القوى الصائغة التي تتولى جميع ما تلتئم به القدرة الإبداعية . كل هذه القوى في رأيه تكون وسيلة لتشكيل مادة الصورة الشعرية التي هي ملك حركة النفس المبدعة والمتلقية ، وبذلك يكون حازم قد أبعد فعل الابداع عن كل عملية وعي من شأنه أن يفر الناس عن الأشياء التي فطرت النفوس على استلذاها لأن « المحال تنفر عنه النفس ولا تقبله البتة » فكان مناقضاً لغرض الشعر إذ المقصود بالشعر الاحتيال في تحريك النفس لمقتضى الكلام بإيقاعه منها بسطاً القبول بها فيه من حسن المحاكاة» (٦٠) .

وفي ضوء هذه الحقائق نستطيع أن ندرك أن اهتمام حازم بالتخيل وعلاقته بالصورة الشعرية نابع من حقل معرفي في أولية

التفكير الفلسفي الإسلامي الذي استطاع أن يفسر الشعر الأدبي في ضوء المعرفة الفلسفية وعلاقتها بالنفس . ومن هذه الظواهر استطاع حازم أن يجمع في دراسته بين المعنى والمبنى . ويعنى بها على اعتبار أنها وسيلة تؤهل المبدع للأدراك الوعي التقسي في الصورة الشعرية التي تتجاوز تشيل الواقع الى تخيله في عالم آخر أو الواقع الآخر المرجو .

لقد فهم الفلاسفة المسلمون التخيل في تأثيراته الانفعالية ، على أنه يدخل ضمن معايير الفلسفة التي تبتغى الخضوع لمقاييس العقل « الذي يضبط الخيلة لحظة تشكيلها للصورة الفنية ، وينعيا من الزلل والانحراف » (٦١) فهو تصور مختلف الى حد ما عن تصور النقاد والبلاغيين الذين ربطوا التخيل بالأدراك المباشر للحسوسات المجردة ، وترتيبها في صور شعرية منسقة ، ومن هنا « كانت عقلانية التخيل عند الفلاسفة ، ومن لاذ بهم مثل حازم ، تلتقي مع مفهوم الصنعة الذي شاع في كتابات البلاغيين والنقاد منذ القرن الثالث للهجرة ، ولا شك في أن الإلحاح على ربط العملية الشعرية بالعقل وما يترتب على ذلك من ربطها بالمنطق عند الفلاسفة ، إنما هو أمر تستجيم مع التصور النقدي العام ، أعني ذلك التصور الذي يرى أن الشعر صناعة قولية » (٦٢) ، وذلك بعد أن تحول فن القول - فيما بعد - من الطبع إلى الصنعة ، أي مما جعل عليه الشاعر إلى ما فيه من نظم ومهارة واثقان ، مما أدى إلى خفوت دور الأفعال في النظم ، وقد تم ذلك تحت تأثير دور العقل في إبراز مصدر الصور اليدوية وتشكيلها

(٦١) د. جابر عصفور : الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي ،

ص ٩١ - ٩٢

(٦٢) المرجع السابق : ص ٩٢

(٥٨) المرجع السابق : ص ٤٢

(٥٩) المصدر السابق : ص ٤٢

(٦٠) المرجع السابق : ص ٢٩٤

البياني ، وفي ظل هذه الحقائق والتركيبات العلمية لخلق الصور الشعرية يفقد الحس الداخلي والتصور الذهني فاعلية الترابط بين عالم النفس وعالم المحيط ، ضمن علاقات منطقية قائمة على الحدس والقيم الشعرية بقصد اظهار الصورة الشعرية في صورتها المدركة بالاحساس ، وإعادة تركيبها بما ينبغي أن يكون عليه واقع الحال .

إن اصرار القدامى على جعل التخيل عماد الصورة الشعرية - بحسب ما ارتسمت في ذهن الشاعر من أشياء في تقديمها الحسي - هو من سبيل القوى المدركة في وظيفتها باستدعاء ما تختزنه المشاعر وإعادة تركيبها في صياغة فنية يكون من شأنها إثارة الاضغالات العاطفية والتصورات الذهنية ، سواء أكان منها عند المبدع أم المتلقي في قوته الزمنية ، وعلاقتها بالتخيل باستحضار الصور المختزنة . وإعادة تركيبها بإثارة الاشغال ، لأن الخيال هنا - على حد قول أحد النقاد - هو الطريق الى اظهار الصور التي تتضمنها القصيدة . بمعنى أنه الوسيلة المشتركة بين المبدع والمتقبل ، التي عن طريقها يمكن أن يتواصل العمل الفني ، وذلك « أن الصورة من حيث هي صور ، أو مثل للأشياء لا توجد إلا في اللحظة التي تتألف فيها ، وكلما تجدد التأمل تجددت هي أيضاً ، أي خرجت من القوة إلى الفعل ، وليست الصور الكامنة موجودة إلا بالقوة ، أي أنها استعدادات نفسية يتركها فينا الاحساس ، أو هي أكفائية المخلقة للتخيل » (٦٢) ، ومن هذا المنطلق يكون التخيل في مفهوم القدامى هو أجد الأساليب

(٦٢) ينظر م. د. يوسف كرم : الطبيعة وما بعد الطبيعة . ص ٨٦ .
من مجلة فصول ٧/٢ . ع : الثالث والرابع (١٩٨٧) مقال الدكتور صفوت عبد الله الخطيب : الخيال مصطلحاً نقدياً بين جازم القرطاجني والفلاسفة . ص ٦٢

الجمالية لخلق الصورة الشعرية ، وذلك باعتماد الصورة المتخيلة من التعبيرات المألوفة التي من شأنها أن تعيق عالم الابتكار في الفن .

ولقد سعى معظم القدامى بمن فيهم النقاد الذين ربطوا التنمية بالخيال الى رسم صورة الخيال - ضمن ادراك الحواس - فيما له علاقة بالصورة الشعرية . فكل ما « يدركه الانسان بالحس ، فهو الذي تخيله نفسه ، لأن التخيل تابع للحس ، وكل ما أدركه بغير الحس ، فإنما يراد تخيله بما يكون ذليلاً على حاله من هيئات الأحوال المطبقة به واللازمة له ، حيث تكون تلك الأحوال بما يرضى ويشاهد . فيكون تخيل الشيء من جهة ما يستشعره الحس من آثاره والأحوال اللازمة له حال وجوده والهيئات المشاهدة لما التمس به ووجد عنده » (٦٣) ، وبذلك يرتبط التخيل في فكر حازم بالنفس فيما لها من علاقة بالحس في العسل الفني ، متجاوزاً حدود معرفة الخيال عند معظم الفلاسفة ، وبصفته قوة نفسية بحتة ، وإن كان ذلك فلا نجده يمثل ما جاء به حازم الذي عدّ التخيل عنصراً جوهرياً في بناء الصورة الشعرية ، وخاصة مميزة من خصائص طبيعة القول الشعري ، مما أدى به إلى اعتبار التخيل في الشعر يأتي على أربعة أنحاء (٦٤) : من جهة المعنى ، ومن جهة الأسلوب ، ومن جهة اللفظ ، ومن جهة النظم والوزن . « وكل هذه الأنماط تقوم في خيال المبدع وتشكل صوراً يتفعل لتخليها وتصورها ، محدثة بذلك أثراً تابعاً من قوة حافظة الصور العائنة ، واستعادتها من جديد في صور مركبة تتحل بها الحواس والوجدان بفعل الإثارة النفسية » .

(٦٣) منهاج البلاغ ومراج الادباء : ص ٦٨

(٦٤) ينظر : المرجع السابق : ص ٨٦

إفادة النقاد المعاصرين من جهود القدامى :

لقد أهتم النقد الأدبي الحديث بجهود النقاد القدامى في موضوع الأساليب البلاغية التي كانت مدار حديثهم، من حيث المستوى المجازي للصورة اللفظية، وقد نل على هذا المستوى إلى أن جاءت جهود المعاصرين لمحاولة استكشاف بعض الملامح النيرة في موضوع الصور البلاغية ذات الارتباط بالدلالة المجازية وصلتها بالنفس .

لقد كان للدكتور طه حسين* فضل كبير حين تعرضه إلى التراث بروح علمية من حيث كونه شق الطريق بالخوض في قراءة جديدة، وتعامل جديد مع النص القديم، وذلك من خلال محاضرة : البيان العربي من الجاحظ إلى عبد القاهر (٦٦) ، وكذلك ما أشار إليه في كتابه : من حديث الشعر والنثر، حين تعرضه لعبد الشعر

(*) - يقول في تجديد ذكرى أبي العلاء : .. اتخذت شخصية أبي العلاء مصدراً من مصادر البحث بعد أن وصلت إلى تفسيرها وتحقيقتها ، وعلى ذلك فليست في هذا الكتاب طبعاً فحش ، بل أناطاً نفسي ، اعتمد على ما تنتج المباحث الطبيعية ومباحث علم النفس معاً ، دار المعارف ، مصر ، ط ٨ ، ص ١٢ .
- بينما تجلده ينبغي هذه النظرة في كتابه خصام ونقد - أو على الأقل يتحفظ في شأنها وذلك بقوله : ما أريد أن أجادل علماء التحليل النفسي بشيء من أمرهم ، فليست أملك وسائل هذا الجدل ولا أفدر عليهما ، ولا أجب أن أقحم نفسي فيما ليس لي به علم . ص ٢٢٣ .

(٦٦) محاضرة القيت بالفرنسية في مدينة ليون ١٩٣١ بمناسبة المؤتمر الثاني عشر لجمعية المستشرقين .

الذين كانوا يستندون الإجابة الفنية فيما يقولون : لأهم - في نظرهم - أن « غير شك قد رسوا لأنفسهم مذبحاً في الفن يعتمدون عليه وهو العناية بالشبيه والاستعارة يستعينون عليها بالحس أكثر مما يستعينون بالتفكير الخالص » فكان أحسنهم إذا أراد أن يأتي بفكرة أو يصور معنى من المعاني لا يأتي به شعلاً ولا يسيراً ، ولا يأتي به على أنه محض يتحدث به قلب إلى قلب ، أو عقل إلى عقل ، وإنما يأتي به في صورة تخيلها باللمس أو بالعين أو بالأذن ، تخيلها على كل حال » (٦٧) ، ثم تحققت هذه الطروحات التي تعرضت لها الدكتور طه حسين فيما بعد عند كثير من النقاد المعاصرين ، وربما كانت استفادة الدكتور جابر عصفور من دراسات الدكتور طه حسين خير دليل على استحباب ما في التراث من لمحات نفسية كان قد لاحظها في مجمل دراساته* .

لقد تبين للمعاصرين أن الدراسات البلاغية في وظيفتها الدلالية يجب أن يعاد ارتباطها بموضوع الفلسفة الإسلامية ، ومن ثمة فالعلاقة بين الظواهر البلاغية والمضمون الفكري للفلسفة الإسلامية ضرورية جداً لاستكشاف معالم ارتباط النفس بالأساليب البلاغية ، إذ « تكمن الدور الأولى لبحث المجاز في معارضة إدراك الألوهية على أساس التشبيه الحسي ، ولم تأخذ هذه المعارضة بدايتها أول مرة في ظهور المعتزلة على نمط مدرسي ، بل تمتد جذورها إلى عهد أقدم ، وإلى دائرة كان متأداً فيها - عدا ذلك - مذهب التفسير بالمأثور . لقد

(٦٧) من حديث الشعر والنثر ، دار المعارف - مصر ط ٨ ، ص ١٢ .

ص ١٠٢ .

أيضاً وبخاصة ما جاء به في كتابه : الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي - معجم الشعر .

وجد المعزلة بين ممثلي الحديث وعائلة الرعي المقام رواداً وملائح لهم يشقون الطريق إلى التفسير المجازي للعبارة الدالة على الشيء. ولكن فضل المعزلة ينحصر في أنهم جعلوا هذه الطريقة تستوعب جميع العبارات القرآنية الدالة على التشبيه (٦٨) ، وهذا ما أكدته بعض الدراسات المعاصرة التي تعاملت مع التراث النقدي والبلاغي على أساس من النظر إلى علاقته المتفاعلة بغيره من العلوم والمعارف. حتى يمكنه من أن يبين له ما تخرجه الدراسات البلاغية القديمة من نظرات نفسية . ومن هنا فقد ارتأت الدراسات الحديثة من الضرورة التعرض إلى إسهامات البلاغيين والنقاد القدامى في فهمهم للبلاغة العربية ومقارنتها بمنعطيات النظريات الحديثة في النفس ، التي تناولت الصورة الشعرية عبر طبيعة العلاقة بين الصورة والخيال . وهو ما حاول أن ينظر إليه الدكتور جابر عصفور من خلال رؤيته المعاصرة التي تشير إلى الخيال على أنه القدرة على تكوين صور ذهنية لأشياء غابت عن تناول الحس ، فالخيال في نظره يتجلى من خلال القدرة على إيجاد التناغم والتوافق بين العناصر المتباعدة والمتنافرة داخل التجربة (٦٩) ، ومن هنا يكون الدكتور جابر عصفور مختلفاً مع ما قرره الدكتور مصطفى ناصف بشأن غياب احتفال القوى النفسية في هذا المجال . في موزوننا النقدي - وحتى إن كان ذلك - في نظر مصطفى ناصف - فلا يبدو أن يكون إشارات نابغة من الطبع والذكاء وحده القريبة والظنة، وقد استند في تحليله هذا على قرائن تستكشف عن أبعاد الخيال في النقد العربي منها : اعتماده مقولة ابن رشيق في اعتبار أن الشعر الأعلى ما لم يحجب عن القلب شيء ، ثم فهم الحقيقة

(٦٨) د. مصطفى ناصف : الصورة الأدبية ، دار الاندلس ط ٣ .

١٩٨٢ ص ٧٤

(٦٩) ينظر ، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي ، ص ١٣

- ٣٥٢ -

الشعرية على أنها تتعلق بسائلة الصدق والكذب ، وهذا ما يجعل علاقة الشعر بالواقع مقصورة على نطاق محدود باهت هو المبالغة أو تراكها في موضوع الصنعة ، ، فضلاً على ذلك فإن أبحاث النقد تميل غالباً إلى التمسك بالتقاليد المقررة القديمة ، ولم تكن الضرورة القاسية بكيف التعبير وفق تغير الانطباعات تلقى قبولاً عاماً . ولم تكن كفاءة الشعر في التعبير عن الذات تلقى اهتماماً يذكر إلى جانب صدق مطابقتها للشكل المقرب ، وإلى جانب أثره في قوس السامعين حين يرفع ويخفض ، فقدرة الشاعر لا تقاس بقوة البترة . وإنما توزن بموازين أخرى عليه (٧٠) .

لقد أفضت جهود النقد المعاصر إلى إبراز مظاهر التوفيق بين لفظ والعقل في استكشاف معالم الدلالة اللغوية القديمة لكلمة الخيال التي تتجاوز القدرة على تلقي صور المحسوسات إلى اللطيف ، أو الصورة التي تمثل لنا في النوم أو أحلام اليقظة (٧١) ، وعلى الرغم من أن بعضهم (٧٢) رأى بأن النقد القديم قد أهمل الخيال اهتماماً واضحاً ، إلا أن الدلالة المعجنية لمادة خيل في لسان العرب لا تظلم من الأبعاد الإيجابية لمفهوم الخيال ، ولا سيما حينما ترادفه بالتوهم والتمثل ، وهو أكثر من هذا « ما تشبه لك في اليقظة والحلم (٧٣) » .

(٧٠) د. مصطفى ناصف : الصورة الأدبية ص ١١ - ١٢ .

(٧١) ينظر ، د. جابر عصفور : الصور الفنية في التراث النقدي والبلاغي ، ص ١٥

(٧٢) ينظر ، د. مصطفى ناصف : الصورة الأدبية ص ١٠ . وما بعدها .

(٧٣) ابن منظور : لسان العرب ، مادة : خيل ، دار صادر .

وقد اقترح بعضهم (٧٤) ضرورة البحث عن شواهد أكلمة التخيل واستعمالها اللغوي في النصف الأول من القرن الثالث وبخاصة عند المعتزلة ومن تأثر بهم .

إن مصطلح الخيال في التراث النقدي والبلاغي وُلِدَ تأثير الفلسفة في الدراسات الأدبية ، وبخاصة ما جاء به المترجمون للفلسفة اليونانية التي ربطت الخيال بعلم النفس الأرسطي ، فنقلوا عن طريقها البلاغة العربية من صور الزينة والتنسيق من حيث التعبير المجازي إلى تصوير حقائق الوجود الذي ينقل التجارب من خلال الانفعالات ، ويضفي عليها طابعاً من التصور بالمخيلة الفنية ، وهو ما أغفله كثير من نقادنا القدامى - وبخاصة أهل السنة على حسب رأي الدكتور مصطفى ناصف - بشأن التعبير التشبيلي أو التخيلي ، كما عبر عن ذلك بقوله : « وحين يسبحو أهل السنة التخيل محوياً لا يقفون موقفنا خيراً من خصومهم ، لأنهم يكفون عقولهم عن التفكير في كيفية التعبير ، فأسلوبهم يقوم على الاقتناع بالظاهر الذي لا سبيل إلى أن يعرف كنهه . أما المعتزلة فيضطرون إلى تأويل ومكابدة » (٧٥) . غير أن هذه النظرة لا تنطبق على مجمل النقاد - كما عبر عن ذلك مصطفى ناصف نفسه - لأن هنالك من النقاد من ذهب إلى أن فن القول الجيد هو ما توافرت فيه عناصر التخيل ، كما أشيرة إلى ذلك في حينه* من مثل قول الجاحظ الذي اعتبر أن « الشعر جنس من التصوير » (٧٦) .

(٧٤) ينظر ، د. جابر عصفور : الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي ص ١٥

(٧٥) د. مصطفى ناصف : الصورة الأدبية ص ٨٨

(٧٦) ينظر القصة في ص ٢٤٠ من هذا البحث .

(٧٦) الحيوان : ١٣٢/٢

ومن ثمة يكون الزعم القائل بأن نقادنا القدامى لم يمالجوا مفهوم الصورة الشعرية في ضوء الخيال المرتبط بالخيال الحسي ، يكون زعماً مردوداً ، وهذا ما ذهب إليه الدكتور مجيد عبد الحميد ناجي الذي رأى بأن القدامى لم يتعاملوا مع الصورة الشعرية في إطارها التصويري المتعارف عليه في النقد المعاصر ، وأن ما جاء به حازم القرطاجني في معالجته لصور التعبير غير المباشر كان من قبيل التأثير النام لما ذهب إليه أرسطو في المحاكاة ، وإن أضاف إليها وعدل منها بما يناسب البيان العربي والصورة الشعرية ، « وبما يدل على أصالة الشخصية العربية وسماح عطاياها ، وكذلك ما تجده في معالجة عبد القاهر الجرجاني لحد ما » (٧٧) ، وقد ذهب الدكتور مجيد عبد الحميد ناجي إلى أبعد من ذلك حين اعتبر أن نقادنا القدامى لم يكن فهمهم للصورة الشعرية في ضوء نظرية الخيال إلا من قبيل « أنها الشكل والمرص الذي تعرض من خلاله الممانى الذاتية المجردة والتجربة الشعورية الوجدانية » (٧٨) مستشهداً في ذلك بما أشار إليه عبد القاهر الجرجاني في قوله : « وأعلم أن قولنا الصورة : إنما هو تمثيل وقياس لما قلناه بعقولنا على الذي نراه بأبصارنا » (٧٩) وفي هذا ما يتنافى مع اتهامات بعض النقاد ، وما أقره بعض الفلاسفة المسلمين ، وما تفرد به حازم القرطاجني بشيء من الدقة والوضوح في القرن السابع مستخلصاً آراء الكندي ، والفارابي ، وابن سينا ، وابن رشد ، ومسكويه ، وإخوان الصفاء ، وغيرهم ممن تعرضوا إلى سيكولوجية الخيال وعلاقتها بالصورة التخيلية في ارتباطها

(٧٧) الأسس النفسية لأساليب البلاغة العربية : ص ١٤٨

(٧٨) المرجع السابق : ص ١٤٨

(٧٩) دلائل الإعجاز : ص ٢٩٨

بالمحسوسات ، وهي الصورة التي ركز عليها الفلاسفة المسلبون في نظر الدكتور جابر عصفور أكثر من تركيزهم على عنصر التخيل . وهو يعني في ذلك أن الفلاسفة في تركيزهم على عنصر التخيل إنما اعتسوا بما يمكن أن نسميه سيكولوجية المثلي أكثر من اهتمامهم بسيكولوجية الأبداع . وفهموا الشعر على أساس أنه عملية تخيلية تتم في رعاية العقل ، وكان الشاعر يأخذ من الخيلة والوهم مادته الحزينة ، ثم يعرضها على عقله ، ويدع له وحده مسؤولية التصرف فيها ، ومن هنا كان الشعر في نظره مرتبطاً بالتخيل على حسب ما جاء به ابن سينا من أن التخيل هو افعال من تعجب أو تعظيم ، أو تهوين ، أو تصغير ، أو غم أو نشاط « (٨٠) » ، لذلك كانت الملكة التخيلية في صلتها بالعالم الداخلي للشاعر من الأمور الهامة في صدق القول الفني الذي تدع له النفس من غير روية وفكر واختيار على حد ما سر بنا .

فإذا نحن أمتنا النظر في رأي المعاصرين لمفهوم التخيل عند القدماء وجدنا ما يشير إلى اهتمام الدراسات القديمة بهذا الموضوع على نحو ما مر بنا ، أما ما جاء به مصطفى ناصف من « أن في وقفة المفسرين المضطربة عند مصطلحات التمثيل والتخيل وما إليها ، لدليل على شعورهم بصعوبة التصنيف البلاغي » (٨١) . فإن هذا الحكم يستكشف عن نظرة تجزئية لماهية التخيل ، لأنها اقتضت على معطيات التراث البلاغي والنقدي ، وأهملت التراث الفلسفي الذي نعتقد بأنه مادة ثرية وخصبة في مجال دراسة الخيال وعلاقته بالصورة ،

٨٠١ ينظر ، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي : ص ٥٦ -

٦٦

(٨١) الصورة الأدبية ص ٩٢

وحتى عند بعض المفسرين مثل الزمخشري الذي فسر النص القرآني برصيد من المعارف البلاغية والكلامية ، والواقع أن موقف مصطفى ناصف عند حدود أقوال البلاغيين واللغويين والتراجم ، لم يحق تصوراته في هذا الشأن ، وكان يمكن أن تعني المفاهيم الفلسفية القديمة توجهه الجمالي في دراسة الصورة الأدبية ، ولذلك فإن التركيز على استجلاء القصة والجانب الجمالي في النص الأدبي لا يحلله - في نظرات الأملوب التعبيري (٨٢) - وحده لأن أبعاد الاطار المرجعي المكون للعملية الإبداعية أمر لا نجد له تبريرات علمية قوية عند مصطفى ناصف . فوظيفة النقد تدعو إلى التأمل في النص من حيث التوازن بين جميع العناصر التي تسهم في إرشاد الذوق الأدبي ، وهو ما تفضل له القدماء وغيروا عنه بما يسمى بالقوة الشاعرة القائمة على فكرة التناسب بين الأشياء التي أشار إليها حازم القرطاجني حين تعرضه لاكتيال عناصر العمل الأدبي وفق منظور : ما يكون عليه اللفظ الدال على الصور الذهنية في نفسه ومن جهة ما يكون عليه بالنسبة إلى موقعه من النفوس من جهة هيئته ودلالته ، ومن جهة ما تكون عليه تلك الصور الذهنية في أنفسها ، ومن جهة مواقفها من النفوس من جهة هيئاتها ودلالاتها على ما خارج الذهن « (٨٣) » .

انطلاقاً من هذا الفهم الذي يدعو إلى التناسب بين الأشياء

(٨٢) هذا ما أكدته في كتابه : دراسة الأدب العربي ، من حيث كون فهم النص الأدبي ، أو علم الشعر الحق يتفرد بنفسه ص ٩ . نسيم يساهل : ولكن كيف السبيل إلى إدراك أصالة العمل الفني ومعرفة الخاصة به التي يستقيها من خارجه ص ٩٩ . وقوله :

لقد آن لنا أن نحرق النص الأدبي من نفس صاحبه ص ١٥١

(٨٣) متناج البقاء وسراج الأبداء : ص ١٧

لمعرفة فاعلية حركة الفعل ، الأدبي يكون حازم أقرب إلى الصواب مما دعا إليه مصطفى ناصف بالتأمل في جمال النص مجرداً من كل ما يحيط به .

لقد لاحظ الدكتور جابر عصفور أن فاعلية الخيال الشعري في التصوير القديم قائمة على مبدئين أساسيين هما : الحسية والعقلانية ، وهي إشارة سبقه فيها عبد القاهر الجرجاني - بلا فارق يذكر - حين تعرضه إلى المعاني من حيث كونها تنقسم إلى قسيتين : عقلي وتخييلي^(٨٤) ، ولعل في استنتاج جابر عصفور ما يشير إلى صياغة التعبير بين الطبع والصنعة ، ومن خلال هذا الحكم نستنتج تصوره بأن القدماء من الشعراء كانوا يعتمدون عفويتهم التلقائية في إبداع الشعر ، وبسجود سهام الفلاسفة بإدخال فكرهم اليقظ على النص الأدبي وقع ما يسمى في النقد القديم بالتكلف ، أو على حد تعبير جابر عصفور بمقلانية الشعر النابعة من عقلانية التخييل عند الفلاسفة المسلمين الذين أضفوا على طابع النص الإبداعي صفة القدرة على إخضاع التصور للوعي والتوجيه وهو يرى في ذلك أن القدماء كانوا يبررون عن ذلك بقولهم : « الصناعة بالاطلاق ، هي قوة للنفس » فاعلة بامعان مع تفكر وروية في موضوع من الموضوعات ، نحو عرض من الأعراس^(٨٥) ، وعلى هذا الأساس تصبح القوى الواعية المائلة في الذاكرة - ذات شأن عظيم - من حيث اعتبارها علامة من علامات الفصولة والتفوق ، ومظهراً من مظاهر الحدق والتشيز^(٨٦) .

(٨٤) ينظر ، أضرار البلاغة : ص ٢٢٨

(٨٥) ينظر ، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي : ص ٩٢ .

والنص لأبي حيان التوحيدي في المقامسات : ص ٢١٤

(٨٦) الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي : ص ٩٣

وهذا أمر يسلم به كل باحث ، من حيث كون الذاكرة سمة إنسانية في إبراز القوة التخيلية ، ويمكن المبدع من الاستفادة من التجارب بقصد توليد المعنى الذي يريد ، فهي قضية شغلت النقاد القدماء بدرجات متفاوتة في تعرضهم لها ، وقد عدّها حازم القرطاجني عنصراً أساسياً ضمن عناصر أخرى لا تكتمل الشاعرية على الوجه المختار إلا من خلالها ، وهي في رأيه القوة الحافظة والقوة الملائمة والقوة الصانعة^(٨٧) . ثم يخلص الدكتور جابر عصفور في استنتاجاته إلى « أن ذات الشاعر المتفردة ونشاطه الداخلي الخلاق أمر مستبعد تماماً بالنسبة لتراثنا النقدي ، الذي ينظر إلى الشاعر من حيث علاقة الشبيبة التي تربطه بأسلافه^(٨٨) ، وهو في ذلك يعني أن الأسلاف لم يتركوا للأخلاف شيئاً يذكر إلا وسبقوهم فيه ، غير أن الأمر الذي لا يشك فيه أي باحث هو أن الشعر العربي بلخنا لا يمكن أن يكون كله مظهراً من مظاهر البيئته ، ولا يكون معظمه نابعاً من عقلية التوليد والتصور الخيالي المبكر ، والأدلة على ذلك كثيرة في شواهد الشعر العربي كما عبر عنه الصراع الذي دار بين أنصار أبي تمام والبحتري في مسألة القديم والحديث .

إن الذي انتهى إليه الدكتور جابر عصفور في مثل هذا الاستنتاج هو تركيزه على القول الذي استقاه من حكم ابن طباطبغا حين وصف هذه الأزمة التي واجهها الشاعر عندما قال : « والمحنة على شعراء زماننا في أشعارهم أشد منها على من كان قبلهم ، لأنهم قد سبقوا إلى كل معنى بديع ، ولفظ قصيح ، وحيلة لطيفة ، وخلاصة ساخرة . فإن أتوا بما يقصر عن معاني أولئك ، ولا يربى عليها لم

(٨٧) شهاب البلقاء وسراج الأدباء : ص ٤٢

(٨٨) الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي : ص ٩٧

يتلق بالقبول ، وكان كالمطرح الملول ... والشعراء في عصرنا انما يثابون على ما يستحسن من لطيف ما يريده من أشعارهم ، ويدع ما يعرّبون من معانيهم ، وبلغ ما ينظمونه من ألفاظهم « (٨٩) » .

إن الذي يصنع النظر في منهج القدامى يرى في حديثهم مسائل كثيرة من الاتباع والابتداع ، وأن جل دراستهم البلاغية كانت قائمة على التنظير لعملية الابتداع ، وهذا يعني أن اهتمام القدامى بشأن الابتداع الفني وازد في الدراسات الأدبية التي منحت الذات المبدعة في تعاملها مع النشاط الداخلي مكانة مرموقة بقصد الاهتمام بعملية التوليد .

وفي ضوء هذا الفهم على حد قول الدكتور تامر سلوم يتوقف أبو هلال العسكري عند تعرضه للبلاغة بقوله : «إنما الشأن في تحسين ما ليس بحسن ، وتصحيح ما ليس بصحيح يضرب من الاحتيال والتخييل» (٩٠) ، وفي هذا ما يقرنا الى فهم المحدثين للصورة الحسية ، وعلاقتها بالصورة التخيلية ، وهو ما أشار إليه الدكتور عن الدين اسماعيل في محاولاته لتطبيق قانون : استوف* على الشعر الذي ربطه

(٨٩) عinar الشعر ، شرح وتحقيق : عباس عبد الستار ، دار الكتب العلمية لبنان ط ١ : ١٩٨٢ ص ١٥

(٩٠) أبو هلال العسكري : كتاب الصناعاتين ص ٥٩

(*) الشعر في نظره لا يتصل بالجانب العاطفي أو العقلي فقط في طبيعته ، ولكنه يتصل كذلك بالجانب الحسي ، من حيث أن انكار الشاعر وعواطفه يجب أن توضع في إطار من العالم الخارجي ، وأن يعبر عنها بألفاظ حسية ملموسة .

— ينظر : الأسس الجمالية في النقد العربي ص ٢٧١ ، وقد أشرنا في بحثنا هذا الى ما يشبه ذلك .

بما جاء به القدامى في قوله : « ولعل البلاغيين أن يكونوا يدرسونهم للاستعارة والتشثيل قد وقفوا على أشياء قريبة من قانون استوف* محاولاً تحليله في ذلك على ما جاء به ابن الأثير بشأن موضوع التشبيه ، وعلاقته بالخيال ، معتبراً « أفك إذا مثلت الشيء بالشيء » . فأنما تقصد به إثبات الخيال في النفس بصورة المشبه أو بمعناه ، وذلك أوكد في طرقي الترغيب فيه والتفسير عنه « (٩١) » .

لقد أولت الدراسات الحديثة اهتماماً بالغاً بدراسة الأشكال البلاغية القديمة بكل ما تحمله من المفاهيم المتفاوتة ، غير أن هذه الدراسات أهملت جانباً مهماً في نظرها — يتعلق أساساً بالأبعاد النفسية للظواهر البلاغية ، وما إن أطل هذا العصر حتى بدأ النقاد المعاصرون يهتمون بهذا الجانب بعد تشجيعهم من معطيات النظريات النفسية الحديثة التي كانت عوقاً لهم على استكشاف ما بداخل النص القديم من علاقة بين وظيفة الكلمة والعالم الداخلي للذات المبدعة . وهو ما أشار إليه القدامى بنوع من التفاوت على حسب ما اقتضته طبيعة العصر ، وحكسته روح البحث العلمي آنذاك في اقتران الصلة الوثيقة بين الصورة والشعر : « فضلاً عن أن الصورة كانت تفرض نفسها — دوماً — على وعي الناقد القديم ، أثناء بحثه القضايا الأساسية التي شغلته مثل الموازنة والسرقات ، كما كانت تفرض نفسها عليه في محاولته تتبع ما حققه الشعراء من اختراع أو ابتكار ، أو ابتداع » (٩٢) .

(٩١) المثل السائر : ص ١٢٤

(٩٢) الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي : ص ٦

الباب الرابع

الأبعاد النفسية بحالية الصورة
في القصيدة الحديثة

الفصل الأول

الصورة في النقد الأدبي الحديث

الفصل الثاني

الرمز الاسطوري

الفصل الثالث

الوظيفة النفسية للايقاع

وظيفة الصورة في النقد الأدبي :

تناولنا في الفصل الأخير من الباب الثالث الصورة الفنية في التراث النقدي التي تتل في خصوصيتين : الحسية والمجازية . ففي الحسية وجدنا تمثل الأشياء ، وتشخيصها عبر الحدس التصوري في تشكيله الخيالي وسيلة للاتصال بين المبدع والمتلقي ، تحددهما علاقة التخيل ، أما المجازية فهي أسلوب إيحائي غير مباشر يحدد هذه الصور المدركة بالحواس ، ويعيد صياغتها بما ينبغي أن تكون عليه الصورة التخيلية . من هنا تعددت الأشكال البلاغية القديمة في ضروب الصورة بوصفها قوة نفسية محسوسة سواء ما كان منها من جهة التشبيه أم من جهة الاستعارة ، وهكذا بدت لنا الصورة البيانية في البلاغة العربية من الأسس الفعالة في صناعة الشعر عند العرب القدماء ، كما اتضح لنا ذلك على نحو ما مر بنا .

وإذا كانت الصورة في التراث النقدي من العوامل الأساسية في صناعة الشعر ، فإنها في النقد المعاصر جوهر القصيدة كلها ، من حيث كونها تتعدى المحسوس إلى الحدس ، في ارتباط أشكال هذه الصورة بالأجواء النفسية الكامنة في ذات المبدع ، وهنا يؤدي الخيال دوره في نقل التجربة الشعورية التي تصاحب الحدث ، وتتأثر به من أجل تشكيل وحدة كاملة ، تنتظم في داخلها وحدات متعددة هي ما يطلق عليها « بلبات القصيدة » في بنائها العام ، وكل لبنة من هذه اللبانات

في صورة ٥٠. ومن هنا نزع أن بناء الشعر هو بناء تصوري (١) بلغة
اقتعالية ، تلونها دفقة الشعور ، ضمن علاقات داخلية تفرز صوراً
موجية لما ينبغي أن يكون عليه الواقع .

إن الصورة الشعرية في مدلولها الداخلي تتشكل من مجمل
حدوس ومشاعر سابقة يكون المبدع قد اكتسبها من حافظة ذاكرة
الضمير الجسدي ، وفق معطيات تفاعل محصلة الحبرات ، وتمتد
التجارب - حتى ولو كان ذلك دون وعي منه - وتبعاً لذلك يكون
سياق الذاكرة - الشعوري واللاشعوري - هو المتحكم في عملية
الخلق الفني الذي يعتمد على التركيز والتكثيف ، حيث تبقى الصورة
الشعرية عملاً فنياً يشير إلى عظمة الخيال المبدع الذي تنتجها الذاكرة
وتنميه ، « وإلى العاطفة السائدة التي تلونها » (٢) القدرة الباطنية
الخفية من أجل الكشف عن جوهر هذه الصورة التي تعبر عن
وجودها بالخلق الفني .

لعل أهم ما يميز دراسة الصورة في النقد الحديث هو مستوى
الوظيفة التي تحققها الحالة النفسية ، أي تخطي حدود الذاكرة بوصفها
قدرة على حفظ بقاء الماضي إلى ذاكرة قسبية (٣) وذلك من خلال
وظائفها العامة القائمة على ربط المحصلات الخيرية بالحالات الشعورية

(١) ينظر : د. نعيم الياحي : مقدمة لدراسة الصورة الفنية / منشورات
وزارة الثقافة والإرشاد القومي - دمشق ١٩٨٢ ص ٤٠

(٢) د. عبد الحميد جيدة : الاتجاهات الجديدة في الشعر المعاصر /
مؤسسة نوفل ، بيروت : ط ١ ، ١٩٨٠ ، ص ٣٦٤

(٣) يفرق برغسون بين ذاكرتين : حركية ونفسية ، وهذه الأخيرة
في رأيه تتألف من التثبيت ، والحفظ ، والذكر ، والمرتبان ،
والتحديد / ينظر المعجم النفسي : د. جميل مليح ١/٨٦

التي يمر بها المرء في حياته اليومية ، عبر ذاكرة الصورة الحسية ، لأن
طبيعة الصورة ، وفق هذا المنظور ، تأتي عن طريق تنمية الخيال
بالذاكرة النفسية إثر رجوع الصور وفق مستجدات طبيعة الحالات
النفسية . وهنا تكون الصورة الشعرية في نظر النقد الحديث تعبيراً
عن الخيال في اعتماده على التجارب الذاتية ، وذلك ما عبر عنه
« الاستغراق الرومانسي في الصور الخيالية كما انتهت إليه القصيدة
العربية الرومانسية ، وهذا ما جعل الشاعر العربي الجديد يستخدم
مفردات صورته الشعرية كإشارات افعالية تختزن في داخلها تجارب
ومواقف متعددة » (٤) . تنكس عالم الشاعر الداخلي بكل ما فيه من
قوى ذهنية أو شعورية ، وبذلك تناولت النزعة الرومانسية في الشعر
العربي الحديث موضوع الأخيالة والصور التي اعتبرتها أهمية
عظمى للتعبير عن الشاعر المتضمنة التجارب النفسية ، عبر قنوات
الصراع الداخلي الذي تعاني منه الذات المبدعة ، وهي نظرة تختلف
عن نظرة البلاغيين القدامى الذين تعاملوا مع الخيال في إطار الإدراك
الحسي ، والتصوير المجازي ، أما الرومانسية فقد نقلت الخيال من
عالمه الخارجي إلى الذات المبدعة من حيث كونه يترجم مشاعر هذه
الذات بما تفرزه من نتاج فني يكون ممبراً عن صدق المشاعر
والأحاسيس المنتجة بأفكار الشاعر وتصوراته عبر طاقة الخيال
التي يستغلها في النفاذ إلى أعماق قاع الشعور ، بقصد الكشف عن
الأسرار الخفية الكامنة في ذات المبدع .

وقد لا نقالي إذا قلنا أن هذه النظرة - الرومانسية لمفهوم
الخيال - نابعة من آراء النقاد الغربيين لهذا المفهوم عبر تقدم حركة

(٤) سميد الورقي : لغة الشعر العربي الحديث / دار المعارف مصر
ط ٢ ، ١٩٨٣ ص ١٥١

الترجمة التي كان لها الأثر العظيم في تجارب الشعراء العرب وتقييمهم * وقد عرفت المدرسة الرومانسية في الأدب العربي الحديث بروز النزعة الذاتية المعبرة عن أفكار وتصورات العالم النفسي للشاعر * كما نشطت الترجمة نشاطاً ملحوظاً في السنوات العشرين والثلاثين (٥) حاملة معها مبادئ المدرسة الغربية - في اتجاهها الرومانسي - وبخاصة ما جاء به كولوريج - ولعل نظرة العقاد في هذا الشأن - على اعتبار أنه أحد أقطاب المدرسة الرومانسية في بداية مراحل الفنية - توحى بالبعد الفني الذي سلكه الجيل المعاصر له ، بتقبل المبادئ الرومانسية الداعية إلى الملكة التخيلية في قدرته على الإبداع * وذلك لأن هؤلاء الغربيين - في نظر العقاد وما أقرته الدراسات الحديثة - تعاملوا مع استخدام الصورة الشعرية من حيث المستوى الذهني وما يتبعه من تداع نفسي ، إلى غير ذلك من الأمور التي رأوا فيها تحطياً للموروث النقدي في تعبيره القديمة ، فكان دور الأدباء والنقاد العرب هو الاستفادة من هذه

(٥) ينظر : طلعت عبد العزيز أبو الفرج : الرؤية الرومانسية للعصر الإنساني لدى الشاعر العربي الحديث / الهيئة المصرية العامة للكتاب فرع الاسكندرية ١٩٨١ ص ٣٩

(٦) كما عبر عن ذلك بقوله : « في مدرسة أوغلت في القراءة الانكليزية وهي مع اقبالها في قراءة الأدباء والشعراء الانجليز لم تنس الألمان والitalians والروس والاسبان واليونان اللاتين الاقدمين ، ولملها استفادات من النقد الانجليزي فوق قائدها من شعر وفنون الكتابة الأخرى ، ولا أخطئ اذا قلت ان هازلت هو أمام هذه المدرسة كلها في النقد » شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي / مكتبة النهضة المصرية ، ط ٣ ، ١٩٨٥ ص ١٦٢

- ٣٧ -

التجارب التي حققتها أدباء العالم ، ومن ثمة جاءت أحكام النقد العربي الحديث في معظمها - على الأقل بشأن موضوع الأخيلة والصور مطابقة لأحكام النقد الغربي ، ولعل ما يعني في هذا الشأن طبيعة الصورة الشعرية بكل أبعادها ضمن معطيات الحداثة .

لقد تميزت الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث بالإيحاء المبدع للتصورات الخيالية ، كما أنها أسست ذوقاً جديداً استجابة لروح العصر * ولم يأت لها ذلك إلا بعامل الاطلاع الواسع على روافد الثقافة الغربية التي ربطت الصورة الشعرية بفاعلية الخيال ، وقدرته على التعبير الخلاق بناء على مركبات فلسفية * وهذا ما حدا ببعض الشعراء لتعميق مفاهيمهم النقدية ، وتحديد مصطلحاتهم الأدبية ، كما عبر عن ذلك عبد الرحمن شكري بقوله : انه يجب التمييز في معاني الشعر ، وصوره بين نوعين يسمى أحدهما التخيل ، والآخر التوهم *

فالتخيل هو أن يظهر الشاعر الصلات بين الأشياء والحقائق ، ويشترط في هذا النوع أن يعبر عن حق * والتوهم : أن يتوهم الشاعر بين شيئين صلة ليس لها وجود (٦) ، لكن هذه التصورات الأدبية يرى فيها بعضهم (٧) على أنها اقتباس حرفي من نظريات كولوريج في الخيال * وأن ليس لعبد الرحمن شكري الفضل في ذلك غير الصياغة التي صاغها بلفظه الخاصة ، فباستثناء اشتراطه للتخيل أن يعبر عن الحق نجد العبارة تكاد تكون ترجمة مباشرة للفرقة

(٦) ديوان عبد الرحمن شكري : جمع وتحقيق نقولا يوسف ص ٣٦٤ ، ٣٦٥

(٧) د. سعيد الزوي : لغة الشعر العربي الحديث ص ١٢١ ينظر

ايضا السيرة الأدبية : كولوريج ص ٢٤٠

- ٣٧١ -

بين التوهم والخيال . وإن كان هذا لا ينقص من جهود هؤلاء الذين بدأوا في خلق حساسية شعرية جديدة ، ومفاهيم نقدية تدور بالوضوح ، ومن يطلع على الارهاصات الأولى للنقد الأدبي الحديث يجدها تكرر جهدها في شرح أفكار الغربيين ، مع غارق بسيط في محاولة إعادة تكييف هذه الأفكار مع ما يتناسب وطبيعة مجال النقد . غير أن ذلك يمد فضلاً عظيماً على النقد العربي من حيث كونه « مارس حقاً مشروعاً في نظرية التأثير والتأثير ، بتقريب تجارب الغربيين من نتيجة استلزام الصفة الذاتية في التعبير الأدبي بقوة إدراك الخيال ، والابانة عن حركات الشاعر المترجمة للذات المهدمة ، وذلك ما نادى » - أيضاً - ميخائيل نسيمة في ثورته على ما يكبل الفنان ، ويقيد فضاء الرجب ، حيث اعتبر أن الشاعر هو « من يمد أصابع وجهه الخفية إلى أغشية قلوبكم ، وأفكاركم » . فيرفع جانباً منها ويحول كل أبصاركم إلى ما انطوى تحتها . فتبصرون هناك عواطف وتغشون على أفكار » (٨) . وأن تجربة الشاعر تجربة (٩) نفسية لا تخضع لأي قوانين غير قانون الدراسات المتدفقة بالمشاعر والأحاسيس . ومن يتتبع مثل هذه الآراء يرى فيها صدى لأفكار وردزورث الداعية إلى « أن كل شعر جيد إنما هو انسياب تلقائي للمشاعر القوية » (١٠) . ثم ازداد اهتمام النقاد العرب بالغربيين على كثير من المظاهر النقدية في سبيل استكشاف الصورة الشعرية المعبرة عن التجربة الذاتية في عالمها الخيالي ، على أن تكون هذه الصورة - الشعرية - مستقاة من الطبيعة ومناظرها التي تعكس جهود الأفكار والمشاعر ، محاولة بذلك

(٨) الغريبال : مؤسسة نوفل بيروت ط ١٣ ، ١٩٨٢ ص ١٠٢

(٩) المرجع السابق : ص ٧٤

(١٠) د. السعيد الورفي : لغة الشعر العربي الحديث ص ١٢٣

تجاوز ما له علاقة بالحن في صورته التشخيصية . وفي ضوء ذلك يرى غليمي هلال أنه « على الرغم من أن صور الشعر وظيفتها التمثيل الحسي للتجربة الشعرية الكلية ، ولما تشتمل عليه من مختلف الاحساسات والعواطف والأفكار الجزئية ، فإنه لا يصح بحال الوقوف عند التشابه الحسي بين الأشياء من مراثيات أو مسنوعات أو غيرهما دون ربط التشابه بالشعور المسيطر على الشاعر في نقل تجربته » (١١) . متعمقاً في تأمله لذاته ، صادقاً في تعبيره عن آماله .

إن الصورة الشعرية على نحو هذا التصور الرومانسي تحصل دلالات لأقوال الغربيين يستهدف أصحابها إلى ضرورة تحقيقها في أدبنا العربي بقصد التحرر من القيود الفنية الموروثة إلى امتلاك الذات الباطنة والسيطرة عليها بما يتصوره ويحلم به من مشاعر .

إن ربط المدركات الحسية بجوهر الشعور من المظاهر التي تطبع وجدان المبدع وتميزه عن غيره ، وقد تنبه العقاد إلى ذلك حين اعتبر « أن المصك الذي لا يخطئ في نقد الشعر هو أراجعه إلى مصدره فإن كان لا يرجع إلى مصدر أعمق من الحواس فذلك شعر القشور والطلاء ، وإن كانت تلمح وراء الحواس شعوراً حياً ووجداناً تعود إليه المحضات » . فذلك شعر الطبع الحي والحقيقة الجوهرية (١٢) ولعل العقاد يقصد بالمصدر هنا هو العودة إلى الشعور والتحكم في الرؤية والنفاذ إلى جوهر الشيء بالادراك التصوري ، لأن ذلك من شأنه أن يكشف عن خبايا النفس ، والخيال كما يبدو في رأي العقاد . يمسك عالم المبدع المتحرر من صفة الاغراق في شعر القشور والطلاء إلى شعر الطبع والسجية وسير أغوار التجربة الشعرية . ومهما يكن

(١١) النقد الأدبي الحديث ص ٤٤٤

(١٢) ينظر : غليمي هلال : النقد الأدبي الحديث ص ٤٤٦

من أمر رؤية العقاد الى الصورة فإن الشاعر الحديث لا يمكنه ان يخاذي العالم الخارجي بحرفيته * وإنما لا بد وأن يضفي عليه شئ بما فيها من عواطف وأحاسيس ، ومن ثمة فالأسلوب الشعري ، في نظر العقاد لا يمكنه أن يندفعا بإثارة العواطف ، ولا ينم عن الشعور العميق للبتدع وإخلاصه لتناجه الفني ، لأن الصورة الشعرية تعالج قيمتها في التعبير المجازي الموحى به .

إن الصورة الشعرية في نظر النقد الأدبي الحديث هي في طليعة صورة تخيلية ، على الرغم مما تحصله من صفات حسية إلا أنها لا تشيلا لتصوير الذهن في قيمة الشعورية « وكل ما للألفاظ الحسية في ذاتها من قيمة هنا هو أنها وسيلة الى تنشيط الحواس وإيهابها ، لأن الشعر إذا كان تقريرياً أو عقلياً صرفاً كان بدعة للملأ » غير أن الأداء الحسي الذي يبتل الشعر لا يسكن الوصول إليه بجملة استخدام الكلمات الحسية ، فكثير من هذه الكلمات قد صار بارداً ، حائل اللون خلال استعمال الروتين وإنما يثير الشاعر قينا الدهشة لمعرفة جديدة عن طريق الارتباط غير المتوقع الذي يحفظ الأبطار (١٣) وقد اعتبر الدكتور عز الدين اسماعيل هذا الارتباط شرطاً ضرورياً لابرار سستي الجودة والاثارة مما حتى تأخذ الصورة الشعرية ، صلة التفكير الخيالي على حد ما جاء في قول بيتس من أن الشعر دم وخيال وفكر تتدفق مما (١٤) لأن الجمع بين هذه الخواص يدفعنا الى

(١٣) د. عز الدين اسماعيل : الشعر العربي المعاصر / دار الكتاب العربي القاهرة ١٩٦٧ ص ١٣٢

(١٤) إليزابيث برو : الشعر كيف نفهمه وتلقوه / دار الكتاب العربي القاهرة ١٩٦١ ص ٣٩

تعبير الحياة بأحاسيسنا ، وهكذا نكون أولى فضائل الصورة الشعرية هي الفاعلية الشعورية بكل ما تحمله من ادراك حسي ، وحس لافني ، تمت تأثير الاضعال وسيطرته *

يبدو « إذن » من هذا المطلق الذي رسمه النقد الأدبي الحديث للصورة الشعرية أنها إذا لم تنتقل من الحسية الى تصورهما الذهني لا يمكن أن تعب عن كنه الحياة القائم على الرابط العاطفي ، الاشعالي . « ومن هنا كانت الصورة دائماً غير واقعية » وإن كانت منتزعة من الواقع ، لأن الصورة الفنية تركيبة وجدانية تنتهي في جوهرها الى عالم الوجدان أكثر من انتمائها الى عالم الواقع (١٥) وبذلك تقوم الصورة الشعرية في مفهوم النقد الحديث على استبدال توظيف العالم الداخلي القائم على عنصر التداخي بالعالم الخارجي الذي كان في معظمه يعنى بتتبع الصور التي تصفه ، وفقاً لبلاغة الوضوح في النقد الأدبي القديم ، إلا ما كان قادراً من بعض الصور المطلقة ببعض المشاهد النفسية *

التداخي العاطفي :

إن العالم الداخلي المصون في الصورة الشعرية يوجد ما بين بريق النفس وبنية الواقع التصوري ، لاستكشاف عالم الشعور القائم على رؤية جديدة للمدركات ، وهنا يشير الدكتور مصطفى ناصف الى الناحية الانفعالية المشبعة بالتصور الخيالي ، مبعداً بذلك صفة الوضوح البصري عن الفعل الأدبي لأن « الفن كما يقال - إذ يجعل من المعنى حسياً عياناً إنما يريد أن يجعل الاحساس حسياً وأن يخرج منه ، والشاعر إذ يشتد على التواخي البصرية والسمعية إنما يريد أن

(١٥) د. عز الدين اسماعيل : الشعر العربي المعاصر ص ١٢٧

يسير الحسي إلى الخيالي والفكري» (١٦) وهذا ما أكدته - أيضاً - الدكتور عز الدين اسماعيل (١٧) من حيث كون الرؤية الشعرية لا تقف عند حدود الرؤية البصرية ، إنما هي قد تفتتها وتتجاوز عن بعض عناصرها التي لا تؤدي دوراً حيوياً في تلك الرؤية الشعرية » ، وقد حاول أن يوضح ذلك بما جاء به الشاعر معي الدين فارس :

والريح تجلدي سواغدها الديدة

معلقاً على هذه الصورة بأنها لم تستطع التخلص من التصور الطبيعي لعملية الجلد على اعتبار أن هذه الصورة تعكس الصفة العقلانية ، لصورة الجلد بكل حذايرها ، فكان ذلك عائلاً بدوره دون الاستغراق في الرؤية الشعرية التي من شأنها أن توضح التجربة الذاتية المغذية بالدوافع العاطفية المصيقة ، وبما أن دوافع هذه العواطف تتمركز حولها تجربة الفنان الخصبة بالتوهج ، فإن الصورة الشعرية تستمد فاعليتها من تداعيات هذه العواطف المفعمة بمتطلبات تحقيق رغبة الذات ، ولذلك تصبح الصورة الشعرية محاولة للكشف عما هو عاطفي داخل الذات ، وإن ذلك لن يتحقق إلا بسبر أغوار العالم الداخلي واستكشاف ما في الخيلة من مضمون كامن يستيقظ من اللاشعور عن طريق تداعي الوعي ، وفي ذلك يرى الدكتور عز الدين اسماعيل « أن هناك من الصور ما يخفي إدراك المضمون الشعوري حين يعتمد - الشاعر - تشكيل الصورة على المخزون اللاشعوري لدى الشاعر » وفي هذه الحالة يكون من الخطأ التعامل مع الصورة على أساس دلالتها الظاهرة المباشرة ، ويتجسم بذل المجهود - لاستكناها (١٨) لأن الدلالة الظاهرة تبقى حينئذ الواقع

(١٦) الصورة الأدبية : ص ١٣٨

(١٧) ينظر : عز الدين اسماعيل : الشعر العربي المعاصر : ص ١٥٣

(١٨) التفسير النفسي للأدب ص ٩٢

الخارجي في معانيه » ، غير أن التحام الشاعر بشعائره هذا الواقع من القضايا التي تصني على الصورة الشعرية تنظيمًا عاطفياً . وموقفاً انفعالياً بطريقة تجعل من رموز الواقع مادة له ، بحيث يخلق الشاعر - والفنان عموماً - من هذا الواقع صورة استشرافية لما ينبغي أن يكون عليه خلال لحظات التأمل *

بناءً على ما تقدم نذكر أن التداعي الوجداني في الصورة الشعرية طاقة إيجابية يوظفها الشاعر - حتى ولو كان ذلك دون وعي منه - ليعيد بناء نفسه من الداخل بتفاعل كيميائي يكون من شأنه إيقاف الشاعر المشوبة بالحركة التجريبية اليومية ، فتأتي الصورة الشعرية بعد التأثر بها لتخرج الذات من أسار الألفة إلى طرق باب الكشف عن المجهول ، وهي السمة الأساسية لطبيعة الصورة الشعرية التي تعني « بمعركة غير المعروف لا المزيد من معرفة المعروف » (١٩) وفي هذا تكمن طبيعة الفن العظيم الذي يميز بالصور الموحية والتي تتجاوز حدود المألوف إلى البينونة الجديدة » وهذا يعني أن الفنان لا يسمح للموضوع (حتى وإن تكن النفس والذات) بموضوع هذه القصيدة أو تلك (بأن يتلذذ به » بل هو الذي يهين على الموضوع ويجوز حقيقته الباطنة ، بحيث يتأسس نوع من الاستدماج أو الاندغام يؤلف بين الذات الفنية وموضوعاتها في تركيبة عينية تعاشى باطنياً ومن خلال الحدود الفنية (٢٠) ، وقد أظهر لنا الناقد السوري يوسف العظم عجز الشاعر المعاصر - في كثير من الصور - عن إبراز ملامح « العظيم

(١٩) د. عز الدين اسماعيل : الشعر العربي المعاصر ص ٥٤

(٢٠) يوسف يوسف : الشعر العربي المعاصر // منشورات اتحاد

الكتاب العرب دمشق السنة ١٩٨٠ ص ٥٤

الجلوس الميسر» لدى كثير من الشعراء^(٢٢) الذين طغت عليهم الصفة التقريرية. وإذا كانت الصورة الشعرية ترفض الوقسوح والمباشرة، فإنها تصون توحداً عاطفياً وتؤكد على حصانة المشاعر الداخلية، ولعل صلاح عبد الصبور يكون أحد الشعراء الذين تعاملوا مع القضية المعاصرة من حيث كونها فكرة تحمل دلالات عاطفية، فيها تتوحد الفكرة مع التجربة في توجهها العاطفي في شعر صلاح عبد الصبور، لذلك بدا للنقاد يوسف اليوسف أن صبور صلاح عبد الصبور تكاد تكون سهلة الصوغ، ولا تأتي من خلخلة قصي، وهو أمر نستبعد عن الشاعر، وفضلاً عن ذلك أن قدرة أي فنان على صديق عاطفته الفنية في صور موجية أمر ضروري في تناسج كل مبدع، لأنه من خلال ذلك يستطيع أن يربط مشاعره برؤية الواقع، والصورة الشعرية بكشفها عن التعبير الحقيقي لرؤية الوجود، لا تعني بالضرورة أن يسلم الشاعر أمره للواقع الجرفي، وإنما لا بد من أن يمنح هذا الواقع نصيباً من حدسه للوصول إلى معرفة العلاقة بين المضمون الظاهر والمشارع الكامنة في الذات المبدعة، وقد برهن صلاح عبد الصبور على هذه المقدرة الشعرية بالصور العاطفية المكتملة النضج، وعمق التفكير وطاقته، على خلاف ما وصفه به يوسف اليوسف.

السياق الاستعماري

تكمن الصورة الفنية - إذن - فيما تختارة العقيدة الشعرية من مضامين مرئية يفتش عنها في الطبيعة الخارجية انطلاقاً من حالات النفس إلى توحيد بين الحالات الداخلية وتمثيلاتها الخارجية، وهكذا

(٢١) مثل: البياتي ونازك الملائكة وفدوى طوقان وصلاح عبد الصبور

ينظر: المرجع السابق ص ٥٤

تضفي الصورة الفنية على الوجود المادي قيمة جمالية من خلال «بشرها بالاستعارة التي يعتبرها النقد الأدبي الحديث مصدر المجاز الشعري» من حيث كونها تشكل الوجود تشكيلاً جديداً وتدخل به في فاع الشعور، وهذا يعني أن الاستعارة في مفهوم النقد الأدبي الحديث مصدر المجاز الشعري، من حيث كونها تشكل الوجود تشكيلاً جديداً وتدخل به في قاع الشعور وهذا يعني أن الاستعارة في مفهوم النقد الأدبي الحديث تعد أحد أركان الصورة الشعرية. نرى أن الدكتور مصطفى ناصف يعتبرها الصورة الشعرية، ذاتها في سياق تطورها الداخلي، وأنها على هذا الأساس، ليست في أي مجال، مجالاتها عنصراً خيارياً بل هي المخرج الوحيد لشيء لا يزال يغيرها، ليست الاستعارة عنصراً خارجياً على التفكير، وذلك لأننا ننضوي في التفكير من غير المجهول إلى المجهول بأن نمد من حدود اصطلاح ألف إلى حقيقة أو موقف غير مألوف... وإذا حاول الشاعر أن يكون دقيقاً اضطر إلى أن يفتح سبيل الاستعارة، ونحن نراها تعطي للشاعر ما يشاء لخياله من خصوصية وامتياز حقيقيين، ومن ثم كانت المنفذ الأكبر للمغامرات الخصبة الفذة»^(٢٣). وعلى هذا الأساس تكون الاستعارة «الأم الأبدية للكلام»^(٢٤) كما وصفها الدكتور رجاء عيد من حيث كونها مصدر المجاز الشعري في وصف المستوى الدلالي للغة وما يقابله من سمات مميزة على مستوى التعبير وخصوصية العلاقات اللغوية، ومن هنا تبدو سهولة التصور بمساعدة المستوى الدلالي للاستعارة في عملية الخلق اللغوي «بمعنى أن هذا الخلق الجديد الذي يتخلق بواسطتها تشكل في معماريته أنماط متعددة تتسازج، وتتوحد ومن

(٢٢) الصورة الأدبية: ص ١٤٧

(٢٣) فلسفة اللغة بين التقنية والتطور: ص ٢٥٨

خلاله تتحول الأشياء إلى كينونة خاصة تملأ بنا على غلطات جديدة. تؤدي إلى خصوصية العلاقات المعوية بنا تستطيع استنباطه عن طريق الحدس حيناً ، وعن طريق الخيال حيناً ، وعن طريق الرمز حيناً آخر^(٢٤) وبهذا المفهوم فإن قوة الاستعارة تتركز أساساً على طبيعة اللغة التي تسهم في توضيح معالم الصورة الشعرية . وفي هذا الصدد ينبغي الإشارة إلى أن جوهر اللغة لا يقضي على الاستعارة شيئاً جديداً إلا إذا تضافرت اللغة مع الصورة الشعرية في سياقها الاستعاري ضمن الإطار الدلالي الإجمالي الذي ينظم الصلات بين مختلف خصائص اللغة « وعلى ذلك فالاستعارة تبعاً فقط بسبب فعاليتها عندما تنبثق في إطار اللغة - المجتمع - العصر - بكلسات أخرى ، أن مفهوم الاستعارة نفسها في كونها مصنوعة في أي معطى زمني بواسطة اللغة »^(٢٥) ، ونتيجة لذلك فإن الصورة الاستعارية وعلاقتها بالصورة الشعرية إنما تعتمد على مدلول السياق العام الملائم لمشاعر الذات المبدعة وهذا مصداق ما قاله القدامى « كما جاء في رأي أبي هلال العسكري : وليس لحسن الاستعارة وسوء الاستعارة مثال يعتمد ، وإنما يعتبر ذلك بنا تقبله النفس أو تزده وتعلق به أو تنبو عنه »^(٢٦) وعلى هذا الأساس يكون من شأن الصورة الاستعارية في الشعر العربي المعاصر تنمية الاستدلالات والمشاعر التي تقوم على الحدس في تفاعله مع التصور الخيالي والمشاعر الوجدانية ، لأن الدور الوظيفي للصورة الاستعارية يكمن دوماً في القدرة على استكشاف علاقات جديدة بين صور الأشياء المتناسقة فيما بينها حتى تسكن من تركيب الصورة الشعرية في القصيدة المعاصرة .

(٢٤) المرجع السابق : ص ١٥٨

(٢٥) المرجع السابق : ص ١٥٨

(٢٦) الصنائع : ص ٢٠٦

وإذا كانت الوظيفة الدلالية للصورة الشعرية - كما بررنا - تعتمد على تشكيل الاستعارة ، وأن فاعلية المعنى في السياق العام للصورة الاستعارية تحدد قيمة الصورة الشعرية ، إذا كان الأمر كذلك عند بعض النقاد ، فإن الشاعر الناقد أدونيس ينبغي أن يلقى عن الصورة الشعرية كونها تعتمد على الصور البيانية التراثية ، والجمع بينهما وبين هذه الصور عند بعض النقاد المعاصرين خلط كبير في رأيه ، فلما منه أن هذه الصور الماثلة في صورة التشبيه تجمع بين طرفين محسوسين يبدو من خلالها العالم مشهداً أو ريفاً ، وتبعاً لذلك يبدو من خلال التشبيه علاقة الإنسان بالعالم بأداة وآلية ، ولأنه ينظر إلى الأشياء باعتبارها أشكالاً لا معاني أو وظائف ، أما الصورة فتهدم هذا الجسر وتوجد بين الأجزاء المتناقضة ، وهي إذ تتيح الوحدة مع العالم تتيح امتلاكه ، وامتلاك الأشياء ، يعني النقاد إذن حقيقتها فتعزى^(٢٧) ، ذلك أن أدونيس لا ينظر إلى الصورة الشعرية على أنها ذات صلة في وظيفتها بالشعرية القديمة ، وإنما ينظر إليها على أنها تتجاوز وتحطم للمفاهيم السائدة إلى كونها رؤياً تغير في نظام الأشياء ، وفي نظام النظر إليها ، هكذا يبدو الشعر الجديد القائم على التصوير المبدع . إنه كما يقول الشاعر الفرنسي المعاصر روني شار: « الكشف عن عالم يظل أبداً في حاجة إلى الكشف »^(٢٨) وعلى الرغم من ثورة أدونيس على أنماط الشعر التقليدي إلا أن أفكاره في تحديد معنى الحداثة للصورة الشعرية ظلت عائرة يكتنفها الغموض في كثير من الأحيان ، وما زالت بحاجة إلى دقة في توضيح ما تصبو إليه ، وذلك لأنها تبعد عن الحداثة الشعرية كل المصادر الخارجية التي بنى شأنها أن تقضي على الشعر حقيقة أخرى تضاف إلى الحقائق التي

(٢٧) ينظر: روني شار / دار العودة بيروت ط ٢ - ١٩٧٨ ص ١٥٤

(٢٨) المرجع السابق : ص ٩

حالة شعرية ولحظة انفعالية فلا تصبح الكلمات اشارات لغوية محدودة ، بل وسيلة استشعار داخلي بواسطة ابناءاتها فانها تحوّل الوفاء من الخيوط المجدولة حول مغزى النفس ، ومن هنا فإن القدرة الفنية لدى الشاعر تعمل على خلق الحالات النفسية وتميد للكلمات شعلتها التي خمدت » (٢٢) غير أن الذي يستتج من دراسة الدكتور رجاء عيد حول طبيعة الصورة الفنية ، انه يركز على الكلمة الشعرية بالطابع المحسوس لتركيبها ، وإذا كانت اللغة تعد تشكيلا لمادة الصورة الشعرية ، فليس معنى ذلك أنه يعني بها على أنها ذات قيمة مستقلة في تشكيلها ، وإنما تكشف اللغة - عنده - في صورتها الشعرية عن قيمتها الحسية الانفعالية ، وهو ما يميزها عن اللغة الاشارية . وبذلك تحقق الصورة الشعرية وظيفتها الذاتية في علاقة التفاعل بين الدال والمدلول . فاللغة التصويرية على هذا الشكل ليست وجهة ، وإنما تعد انكاساً فيما تتخذه الذات من تاج لغوي مرموزاً به الى الصورة المنبثقة عن مادة الكلمة الشعرية التي تجعل اللغة تحاور الذات من عمق قاع الشعور . وهنا يبدو أن الدكتور رجاء عيد حين ينظر الى اللغة التصويرية في بناء الكلمة الشعرية لا ينظر إليها من معناها الخارجي المجرد ، وإنما من حيث الوظيفة الدلالية للصورة الشعرية « وما ذاك إلا لأن لغة الشعر ليست وسيلة لحمل الأفكار ، بل هي الأفكار في حالة هوية موحدة ، وهنا يقضي الشاعر المعاصر على التناقض بين الفكرة وجسدها الصوتي » (٢٣) .

إن تميز الصورة الشعرية بالعنصر اللغوي - على نحو ما سبق - تبلغ أقصى مدلولها التأويلي لفهم فاعلية الحركة الابداعية ،

(٢٢) لغة الشعر : ص ٢٩٠ ، ٢٩١

(٢٣) يوسف اليوسف : الشعر العربي المعاصر : ص ١٥

وبذلك تكون العلاقة بين اللغة والصورة الشعرية هي علاقة تضام . فمعرفة من خلالها حقيقة الشيء غير الرموز المخصوصة التي تجل الصورة وتفديها ، وعلى هذا الأساس تكون اللغة المادة الأساس للصورة الشعرية تستمد فاعليتها من عمولية التأويل ، أي تأويل النص لاستكشاف ما يداخل الذات غير ما جاءت به من رموز . سواء أكان الشاعر واعياً في حضوره الفعلي بما ينتج عنه أم كان غافلاً فاعياً من لا وعي الذات الفارقة في اللاشعور . وفي كلتا الحالتين تتوحد في الصورة الشعرية الفكرة مع جسدها الصوتي من حيث المادة اللغوية التي من شأنها أن تعطي المدلول الإيحائي للمعنى - بواسطة الرمز الذي يحقق مدلول تأملات الذات ولعل هذا التفاعل الشعري في نظر الدكتور رجاء عيد يصلنا الى فهم المدلول اللغوي الذي يجد اكتماله في التعبير عن أغياق الشعور . وهذا يحصر الترابط والتكامل بين التصوير اللغوي والأفق التأويلي الذي تحمله الصورة الشعرية :

كل أمسية حين يسترجع الليل أجساد أشواقنا

يتسلل من جسدي طائر الشوق

ثم يعود قبيل الصباح

على عينه من تراب العراق جراح

وفي القلب وجه مدمي

وقوردة الریش مبتلة بالدموع

ومحشوة برماد الحنين

وقد استنتج من خلال هذه الحمل الشعرية أن الصورة « توجد » على تماثل اللغة في شذرات تصويرية يسط المتلوينات المترسة للشعور والاشعور ، وهي مشحونة بالتراكب والتكثيف ، وكل فلة تصويرية في بكارتها الفنية تخلق تشخصاً ونمياً مع سواها فطام الشوق المتسلل من جسد الشاعر - أو ان شئت روح الشاعر - تتحول إلى ذلك الخلق اليمائي في رمزته التجسدية « (٢٤) الذي من شأنه أن يوحّد بين الحضور والغياب ، أي يبين المعنى السياقي للتشخيص والصورة الدلالية في وضعها النفسي ، ومن هنا تحصل الصورة الشعرية أبعاداً قانونية ، وذلك عندما تستبدل عالم الذات وما يحمله من تحولات داخلية بشكل المضمون الظاهر الذي يعطى صورة وضوح الوجود . وعلى هذا الأساس تلج الكلمة الشعرية في مملكة الغرابة ، كما جاء في رأي يوسف اليوسف لأن « الشعر - إذن ، تحول إلى لغة من المنطق الصافي ، أو القصدي إلى الإيحاء المبدع للتصورات والحالات الوجدانية » (٢٥) التي يختزلها باطن الذات في بناء متناسك مع ظاهر المضمون ، وعلى هذا الأساس يتعامل الشاعر مع اللغة من حيث قوتها الشعرية في بناء ما تظهره خاصيتها الرديئة حيث تتجاوز مدلولها الإشاري إلى معناها الموحى به في متصورها الحدسي .

لقد تعددت الأشكال والبواعث المتنامية في خلق الصورة الشعرية ، وهكذا فإن صياغة القصيدة المعاصرة بلون جديد من التصوير الشعري تنبع من عمق وجدان الشاعر وحواسه ، وإطاره الشعري (٢٦) المكتسب - في وحدته المتفاعلة - من الواقع الخارجي ،

(٢٤) لغة الشعر : ص ٢٨٩

(٢٥) الشعر العربي المعاصر : ص ١٤ ١٥

(٢٦) ينظر : فكرة الإطار في الفصل الثالث من الباب الأول .

فيأتي الشاعر بمواقفه حسنة ، ومعاقلة من واقعه الذي يتعلم له الداء الأحداث التي يمر بها نوعاً من الاحساس والتوتر الوجداني ، نص بذلك عملاً فنياً يوحى بسمة الخيال عنده في بناء الصورة الشعرية بوصفها صورة « انفعالية نفسية تلونها دفقة الشعور التي تسيطر على الحلم ، فتصبح اللغة فيها عاطفية انفعالية (٢٧) » وفقاً للتأويل الخارجية التي من شأنها أن تضبط على عالم الذات الداخلي كقوة مضادة ، تولد أفراساً فنياً يكون وسيلة لاشباع الرغبة الخيالية ، وهكذا تصبح لغة الإبداع الشعري محيرة عن كنهه ورغبة الذات التي تدفع بالشاعر إلى تصور ما يتجلى من آثار الواقع الخارجي ، وهذا يمكن التفاعل البنائي بين الذاتية والموضوعية لدى الشاعر ، أي بين هواجسه الداخلية والمضمون الذي يثير مصدر خياله - المتغير - من نتائج العالم من حوله .

على الرغم من تغير الصورة الشعرية من نتائج الواقع الخارجي بكل ما فيه من وقائع وأحداث مضطربة إلا أنها تثير في الشاعر شيئاً يؤدي به إلى استعادة توازنه ضمن تجاربه اليومية التي تسفل بها . وعلى الرغم أيضاً من ارتباط الإنسان بالطبيعة والعالم من حوله ارتباطاً تتناسب فيه الصلة المتبادلة بينه وبين الواقع الخارجي ، والقدرة الخيالية على إعادة نقل هذا الواقع ، على الرغم من ذلك كله فإن الصورة الشعرية لا ينبغي أن تكون صورة عاكسة الواقع بخلافه ، وإنما ينقل الشاعر ما في الواقع من أفكار تعبر عن طبيعة الاحساس من خلال عظمة الخيال « وتفسير ذلك أن الشاعر لا يصور الواقع وإنما يصور الفكرة الكامنة في أعماق مشاعره كما يراها ، وكما يحسها بعواطفه ، وأحياناً ينظر الشاعر إلى أجزاء من الواقع والطبيعة المحيطة

(٢٧) د. السعيد الزدني : لغة الشعر العربي الحديث ص ١٥٩

به ، وينج لظرفة بشكره وعاملته فإن الصورة الفنية التي يكونها خياله تنتمي إلى واقع الشاعر الخاص مثلاً في أفكاره وتصورات المتزوجة بعاملته ومشاعره « (٣٨) » .

ارتباط الصورة باللاوعي :

الصورة الشعرية باعتمادها على العلاقات الداخلية التي تثير في الشاعر استجابة لمقتضيات التجربة انما تنفلت من حالات الحضور إلى حالات الغياب ، ومن هنا يقترب مدلول الصورة الشعرية في القصيدة المعاصرة من مدلول الحلم ، من حيث كونهما يستجيبان لرؤى الذات الشاعرة ، وذلك من خلال ما تعبر عنه تحت ضغوط الحدث الخارجي الذي تنفعل له أعناق هذه الذات ، فتفرز عملاً فنياً ، يكون فاعلاً من التجربة الجمالية ، التي تشكل وعي الشاعر في تجسيد الرؤية المرتبطة بالوجود منذ لحظة ادراكه ، وعلى هذا الأساس تكون الصورة الشعرية هي المادة الرئيسية للتعبير الداخلي عن الغضوبة النفسية ، أو كما أطلق عليها الدكتور عز الدين اسماعيل بكثافة الشعور (٣٩) المنفصون بالتوتر الذاتي . وقد اعتبرت الدراسات المعاصرة أن علاقة هذا التوتر في مركز الأنا الذاتي - بالعالم الخارجي يمكن في اللاشعور الجمعي - مثلما افترض ذلك يونج - من « أن الصورة الفنية بعد أن تؤثر في جازنا العصبي تنسرب إلى الباطن ثم تظهر بصورة منقطعة من لاشعورنا البشري » (٤٠) ، وذلك ما أشار

(٣٨) د. طلعت عبد العزيز أبو العزم : الرؤية الرومانسية للمصير

الإنساني لدى الشاعر العربي الحديث ص ٢٤١

(٣٩) الشعر العربي المعاصر : ص ١٣٨

(٤٠) د. نعيم الياق : مقدمة لدراسة الصورة الفنية ص ٨٥

إليه الدكتور عز الدين اسماعيل حين اعتبر « أن الصورة الشع » رمز مضمره اللاشعور » (٤١) ، غير أنه لم يشر فيها إذا كان يقتصد اللاشعور الشخصي الذي ذهب إليه فرويد في ضغط مركب أوديب بشأن إبراز علة الإبداع ، أم أنه يقتصد اللاشعور الجمعي ، كما ذهب إلى ذلك يونج على اعتبار أن القدرات اللاوعية الكامنة في الذات الجماعية هي التي تحرك مشاعرنا .

ومما لا شك فيه أن مسألة اللاوعي في الصورة الشعرية مرتبطة أساساً بالفكرة أو التصوير الخيالي - أو كما وصفها الدكتور مصطفى فاضل بأنها « ثراء للفكر » (٤٢) تعمل فيه القدرة الباطنية الفنية على إبراز المكونات المصقفة في جوهر الذات ، وهاهنا تأتي الصورة الشعرية غشوة بن حيث كونهما نابعة من أعناق الشاعر عن طريق عالم الشاعر الداخلي ، ولهذا يكون النقد القائم على أساس تعلّق الصورة الشعرية بقوة اللاشعور - الشخصي والجمعي - الداعي إلى ضرورة الانطواء في العالم الباطني - وحده - يكون نقداً متعسفاً إلى حد ما لأنه نقد ، علمي تجريبي في معظمه يبحث في العلاقة بين الفن والمصاب - عموماً - وليس كل عمل فني يمكنه أن يفهر على طريقة الصورة الفطرية ، المنحدرة من النماذج العليا ، ولا أن يكون مستمداً من الفرائز . أما ما ذهب إليه الدكتور نعيم الياق من أن هذا النقد يشوه ويحطم خصائص الأعمال الأدبية التي يشرعها (٤٣) فذلك ما لا يستسيغه البحث العلمي أيضاً ، لأنه لا يستند في تعليقه

(٤١) الشعر العربي المعاصر : ص ١٣٨

(٤٢) ينظر : د. نعيم الياق : مقدمة لدراسة الصورة الفنية ص ٨٦

(٤٣) ينظر : المرجع السابق : ص ٨٦

إلا على حقائق « الإدراك الحي والحس البصري » (٤٤) . وهذا صفتان على الرغم من كونهما ضرورتين لعملية الخلق الفني - كما يعتقد هو ذلك أيضاً - إلا أنها في ظره لا تعنيان مدلولاً واضحاً للتصوير الفني إلا باتحاد الباطن مع الخارج اللذين يستهدفان التعبير عن الذات التي تقتني مادتها الفكرية والتصورية من الأطار الخارجي لها فتسمى جاهدة لتجسيد تجربتها من خلال ما تبرزه من تاج فني، وقد يتضمن الجو الباطني في محتواه مفاهيم تدرج تحت ستار أنساق الخبرات الشعورية المكتسبة في مقابل الخبرات غير الواعية، المنحدرة ألياً من اللاشعور الجمعي ، على شكل إسقاطات فنية ، وفي هذا الشأن تتركب الصورة الفنية على حد ما جاء به الدكتور رجاء عيد « من فلذات تصويرية موسومة بالمشاعر الفائرة ، وهي تكتسب تصميمها الفني من ذلك التواضع العميق بين المبنى والمعنى، ومع ذلك الاندماج العضوي الذي يتجدد في تشابك الكلي والجبرتي ويضم أبداً شعورية ولا شعورية ، تنامي في دائرة الكون الشعري » (٤٥) وقد استشهد في مناق الأداء لهذه الصور بقصيدة أستمحيك ذاكرتي للشاعر مبدوح عدوان ، تقتطف منها هذه اللوحة الحزينة التي تصور حالات الشاعر المسكونة بالفزع والذلة وتتابع مرئيات لا شعورية مجسدة للانكسار النفسي والهزيمة الوجيهة :

تشبثت بالممر

عانقت عمري الليل

(٤٤) المرجع السابق : ص ٤٧

(٤٥) الأداء الفني والقصيدة الجديدة (مقال في مجلة فصول / المجلد السابع المبدآن الأول والثاني ١٩٨٦ - ١٩٨٧ ص ٥٠

كما تشبثت قلب بجيفته

أراقب من كوة اليأس

فهذا يسلم أنيابه ومخالبه

وبلابل كانت تفرد

عارضة لحم أفراخها للجميع

أرى جثثاً تتناطح

والموت يرقبها ضاحكاً

وتكتنف كل النابر بالبلقاء

وكل المقابر بالخضراء

وقامت منافضة تتساوم ذاكرة القدم

جاء الطلاء لاختفاء حزن نيبس

في أوجه الثالعات

وجاءت اغاني الحماسة

تخفي انكسار النيامي

الصورة الشعورية على هذا النحو هي لغة إيحائية قائمة من العنبر المخبوء داخل الذات من حيث كونها تعرض في أعناق اللاشعور لتكشف مكونات العملية الإبداعية الخفية للشعورية في بنيتها المتفاعلة مع الذات المبدعة والتوحيدة مع الكينونة الخارجية التي تدرك أبعادها بالحس التصوري . ونحن هذا الأطار تكتن الصورة الشعورية

— على حسب ما ارتأه الدكتور كمال أبو ديب (١٦) — في فاعلية الشعرية ، والشعرية عنده وظيفة من وظائف الفجوة أو ميسرة التواتر . وهو مفهوم لا تقتصر فاعليته على الشعرية ، بل أنه أساسي في التجربة الإنسانية بأكملها ، بيد أنه خصيصة مميزة ، أو شرط ضروري للتجربة الفنية ، أو بشكل أدق للمعاني أو الرؤيا الشعرية ، بوصفها شيئاً متجاوزاً من الرؤية العادية اليومية وفي اختلافها مع ثمة التلميح التي تستكشف لنا في نظره التصور الفني في شكله اللغوي . ومن ثمة تكون الشعرية هي تصور تتلك فجوة . والفجوة هذه هي مسافة توتر بين المرسلات المنقولة في لغتها التصريحية ، وبين نظام الترميز الذي ينقل المرسلات ، وهذه الفجوة هي بالضبط منبع الشعرية ، غير أن هذا الطرح بوصفه قائماً على الفجوة لا يعطي الدليل الواضح لعنق الصلة بين الصورة والدوافع النفسية ، ذلك أن كمال أبو ديب ينظر إلى الشعرية — والصورة إحدى عناصر هذه الشعرية — بوصفها خصيصة نصية أكثر منها خصيصة رؤياوية ، وهي الصفة التي تدل دلالة واضحة على سمات الشعر المعاصر من خلال تعقيداتها في سبر أغوار اللاوعي في كثير من الأحيان وهنا تحمل الشعرية ظواهر صورية واعية ، وأخرى غير واعية ، غير أن هذه الأخيرة لا ينبغي أن تكون مبغضة ، فكما أن عملية الخلق — في الصورة — لا تكون بغيض اللاوعي وحده ، كذلك لا تكون بضبط الظواهر الأسلوبية وحدها — ضمن نظام العلاقات الخارجية لإبداع النص الشعري — لأن الشاعر يحوي في داخله المادة النفسية التي هي دافع الخلق والتوق إلى الإنتاج الأدبي ، وإن كانت الأنا تنظم الخلق

(١٦) ينظر : كمال أبو ديب : في الشعرية / مؤسسة الأبحاث العربية ط ١ ، ١٩٨٧ ص ٢٠ ، ١٣٢ ، ١٣٣

— ٣٩٢ —

الخلق الشعري أشكالاً أسلوبية ، فإن جوهر الخلق هو في النفس ، فالخلق هو الهدف الأخير الذي يصبو إليه التحليل النفسي ، كذلك الفنان الخالق (١٧) .

وعلى هذا الأساس تتوحد الصورة الشعرية مع البناء الداخلي للنفس ، وتبعاً لذلك فإن الشاعر يوضع في تناجيه الشعري إلى عتبة الاستقاط باعتبارها السبيل الوحيد إلى الإبداع ، والشاعر المعاصر لا يرغب في شيء قدر رغبته في أن تكون الصورة الشعرية لديه مبررة عن قريحته ، قوية العلاقة بنفسه ، متجسداً ذاته في ذواب الآخرين لاستكشاف مقاصد اللاشعور الجمعي الذي يحتوي على مكونات المعرفة الإنسانية ، ويدفع به إلى أن يخلق من هذا اللاشعور الجمعي مجسماً أكثر توافقاً مع متطلبات العصر .

* * *

(١٧) صبحي البستاني : حالة اللاوعي في الصورة الشعرية : مقال في مجلة الفكر العربي المعاصر ع ٢٣ ، ١٩٨٣ ، ص ٩٩

— ٣٩٣ —

الفصل الثاني

الرمز الاسطوري

- السياق النفسي للرمز الاسطوري
 - المنهج الاسطوري والرؤيا الشعرية
 - الاداء اللغوي للرمز الاسطوري
- حركة البداية

مكونات خطاب الرمز الأسطوري

- أ- المكون النفسي
- ب- المكون الاجتماعي
- ج- المكون الحضاري

السياق النفسي للرمز الأسطوري :

من أبرز ما يميز القصيدة المعاصرة اهتمامها بتوظيف الأسطورة وهي ظاهرة لفتت أنظار النقاد الذين حاولوا إظهار ما للأسطورة من خصائص تراثية يمكن ربطها بالذاكرة الاجتماعية ، لذلك تحاول الدراسات النقدية فهم أسرار ما يستهوي عالم الشاعر الداخلي ، من خلال تجسيد بعض الشخصيات التراثية ، وبخاصة منها الأسطورية - في واقعها الفني ، سعياً منه لإيجاد ما يفرغ فيه شحنته وطاقته النفسية ، وعلى هذا الأساس يكون مدلول الأسطورة في نظر ريتشاردز قائماً على منطوق النفس الانسانية كلها ، وهي من ثمة لا يحيط بها التأمل ، ولا تأتي على كل ما فيها ، وهي ليست متعة أو معاذاً للهرب حتى يتطلبها من يتطلبها للراحة والفرار من حقائق الحياة القاسية ، ولكنها هي تلك الحقائق القاسية نفسها معروضة ممثلة ، هي الإدراك الرمزي لتلك الحقائق ، ومحاولة لخلق الانسجام فيما بينها (٢) .

إن الأسطورة في نظر الباحثين ليست سوى تجسيد لأخيلة

(١) ينظر ، ستانلي هايمن : النقد الأدبي ومدارسه الحديثة ، تر /

احسان عباس ، ومحمد يوسف نجم - دار الثقافة بيروت ١٩٨١

ص ٢٢٩/٢

لا واحة (٢٢) ، أي بوصفها ترسبات ناتجة عن تفاعلات اللاوعي الجمعي ، كما جاء ذلك في رأي يونج (٢٣) ، اعتقاداً منه أن صورة اللاوعي في التحليل النفسي تعد صورة فاقلة لتداعيات اكتناه الرموز المترسبة في قاع اللاشعور الجمعي ، وهذا يعني أن التجربة هي من فعل بيئة النفس الأصلية في طابعها الفطري ، والتي تحمل في طياتها معالم تطور النوع البشري من معين الصور الميثولوجية ، لذلك تكون الصورة الشعرية معبرة عن تجربة معينة تصور هيموم الشاعر العاطفية ، ملتصقة من عناصر الرمز الأسطوري ما يناسب مصاف الرؤية التصويرية التي تعتمد على المعرفة التخيلية من خلال اللجوء الى « واحة العالم الخفي » محاولة استكشاف حقيقة الذات الانسانية ، ومن ذلك استعمال الشاعر لبعض الرموز الأسطورية لينظر - من خلالها - عن هيمومه ، فتلتحم فكرة التألف بين استحضار الماضي ، ومسايرة امكانات الذات الانسانية في واقعها المعيشي - « لذلك تتوقع من الشاعر أن يلجأ إلى الأسطورة يلتصق فيها آنسب شكل للتعبير عن خبرته ... » (لأن) الخبرة المبدئية هي مصدر قدرته المبدعة (٢٤) ، التي يبدو من خلالها امكاننا ادراك الحقيقة عبر الوعي الحدسي الذي يولد عقوية التخيل المبدع .

المنهج الأسطوري والرؤيا الشعرية :

إن التجربة الشعرية في نظر النقد الأدبي الحديث تضاعف المعنى التخيلي ، وتحول القصيدة الى « مجموعة من الصور المركبة ،

(٢) د. ك. رافيق - الأسطورة - ط ١ / جعفر صادق الخليلي -

منشورات عويدات بيروت ط ١ : ١٩٨١ ص ١٠

(٣) المرجع السابق : ص ٢٥

(٤) يونج : علم النفس التحليلي : ص ٢٠٤

المعبرة عن رؤيا الشاعر الفكرية والوجدانية عبر الإيحاء الجنائي - الذي يعطي القصيدة كلها - في البعده الفكرية والوجدانية ، وهو من تجسده رؤيا الشاعر الابداعية المعبرة عن أعماق الحياة ، لذلك يوظف الشاعر الأسطورة في تعاملها الرمزي ، حتى يجعل من واقعها عالماً مدركاً تستجيب له حالته الشعورية المرتبطة بواقع الرمز الأسطوري الذي تستدعيه التجربة الراحنة ، فتقتضي عليه أهمية خاصة ، وفي هذه الحالة يتعامل الشاعر مع الأسطورة تعاملًا شعرياً على مستوى الرمز (٥) الذي يستدعيه الفنان - على وجه العموم - ، وسواء عبر سياق المعنى إلى أشياء تجريبية تعبر عن كيان الذات في معانيها من الأحداث التي تصادف حياتها الفنية ذات الطابع الرمزي المرتبط كل الارتباط بالنفاذ الى عالم الرؤيا ، الذي يريد أن يستكشفه عبر خصائص مراحل التجربة الوجدانية ، وفي هذا دليل على صلة الرؤيا بالفعل ، ومن هنا ندرك أن ما يرغب الشاعر في معرفته - من خلال استكناه الذات المبدعة بعد توظيف الرمز الأسطوري - هو محاولة استكشاف فضاء الأعماق الذي يخترق الطاقة الباطنية لتجربة الذات في منابها الأولى ، ولعل في هذا ما يفسر عناية الشاعر بالرمز الأسطوري الذي يجد فيه تحرراً لذاته ، كما يجسم فيه علاقة التماثل بين عالمه الباطني وعالمه الخارجي تجسيمياً معرفياً ، في سبيل اعطاء صور عميقة للوجود الذي يبدو قائماً على ثنائية الباطن والظاهر ، أو بين عالم الرغبات في نزوعه نحو اكتناه الذات وبين عالم الاندفاع المتلاطم مع الواقع السائد ، وتبعاً لذلك اتجه الشاعر « إلى اتخاذ الأسطورة لإحداث توازن مستمر بين العالم القديم والعالم الجديد ، للسيطرة على تلك الصورة العريضة من العقم والتوضي التي تكون تاريخنا

(٥) ينظر ، د. عز الدين اسماعيل : الشعر العربي المعاصر : ص ٢٠٢

المعاصر^(٦) في حركته المستمرة نحو خلق حياة تلام مع متطلبات الذات في وجهها الأشمل ، وهذا لن يتأتى في نظر الشعر العربي المعاصر إلا من خلال توليفه الرموز الأسطورية ، من حيث أنها تفتح الطريق لأبعاده ورؤاه ، ذلك أن الشاعر يعود فجأة إلى صفحة التاريخ غير راجع أحداثه ليستلهم منه ما يراه مناسباً لواقعته . وكأنه في ذلك إنما يرى في استحضار الماضي مبدأ للألفة معه .

إن عالم الرمز الأسطوري في القصيدة المعاصرة يقوم أساساً على التذكر والتداعيات المبنية على الأحلام والتخيلات ، فإذا كان الحلم عند الإنسان العادي في نظر التحليل النفسي هو تحقيق لرغبة مكبوتة في منطقة اللاشعور ، فإن حلم الشاعر ، والفنان على وجه العموم يتحقق فيما يندعه من تاج فني يجده سبيلاً ليقرغ فيه شحته النفسية والفكرية على حد سواء ، وهذا يعني أن الشاعر يعتمد على مخيلته في استقراء ما ابتدعته الثقافة الأسطورية والتجربة الوجدانية التي تشير في الشاعر خياله المبدع الناتج من العنفس التصويري ، فتمطيه قوة افعالية تستقر في تجربته لتنتج حياته أهمية خاصة ، وذلك أمر بديهي أن تكون « الرمزية الأسطورية في طابعها الافرغالي السحري ، قد ركبت العالم على نحو درامي ، بحيث لم يد مستنداً إلى سلسلة محددة من العلل والنواميس الثابتة^(٧) ، فلم يكن بدا من موقف الشاعر المعاصر — في هذه الحالة — إلا أن يتخذ من هذا الصراع الدرامي قناعاً لأماله التي بنى عليها رؤيته للوجود بتطلعه نحو

(٦) د. شكري عياد : البطل في الأدب والأساطير ، دار المعرفة ، ١٩٧١ ص ١٦٤

(٧) د. عاطف جودت نصر : الرمز الشعري عند الصوفية ، دار الكندي ، ط ١ ، ١٩٨٧ ، ص ٣٠

الممكن ، لذلك يستخدم الشاعر الرمز الأسطوري ، ويعيد استحضاره من خلال اعتماده على رصيده الثقافي للحضارات ، وما تمكنه نزعاته الخفية من رموز افعالية ، بحيث يكون لها في عالمه الداخلي انعكاساً لدلول الرمز الأسطوري — الذي وظفه — بشأن التعبير عن تجربته في صورة رمزية ، ليقول أسطورة المعاصرة ، وهذا ما يفسر تجربة الشاعر على أنها تجربة ممتدة داخل الوجود الانساني في كل مواقف التاريخ^(٨) ، بتناقضاته ، وهنا تبدو أهمية الشاعر المعاصر في استعمال الرمز الأسطوري الذي يرى فيه كذلك نزوعاً نحو آفاقه الاستشرافية ، ونشلاً لتجربته التي تشكل سبل التجانس مع ما يستحضره من رموز تاريخية تحمل في طياتها منابع تعجليات اللاوعي الجمعي الذي يهيم على الشاعر دون وعي منه كطابع تعويضي . وقد حرص يونج على أن يوضح : أن تقبل الرمز يتم عن طريق اللاشعور ، وليس عن طريق الفكر أو المنطق ، وهذا يعني أن الرمز الأسطوري مجاز على نحو خاص أو تمثيل حدسي^(٩) بوصفه تعبيراً عن النفس تجاه ما تلمس إليه من رغبات يرى فيها الشاعر بديلاً عن صورة المحسوس المجرد أو التشخيص العرضي ، في حين أن صورة الرمز الأسطوري لا تعني فكرة التشخيص المجرد ، لأن في ذلك بدءاً عن حقيقة ما يرمي إليه الشاعر من خلال ترميزه الأسطوري الذي يظل خفياً مكبوتاً ، وهذا ما تلمن عنه الدراسات النفسية ، وتلح الطاحا على « أن تياراً من الطاقة ينجم من اللاشعور إلى الشعور ، ولا يحدث العكس أبداً ، ولا كانت هذه المصالح البدائية تؤلف القسم المكبوت من النفس ،

(٨) ينظر ، د. سعيد الورقي : لغة الشعر العربي الحديث ، ص ١٧٠

(٩) د. أحمد كمال زكي : التفسير الأسطوري للشعر العربي الحديث ،

مقال في مجلة فصول : م ١ : ع ٤ ، ١٩٨١

فإن الرمزية هي أيضاً لا تستلزم أن تتبع إلا انجماً واحداً ، فليس بـ رمز إلا وهو مكبوت ، والمكبوت وحده هو الذي يحتاج إلى أن يـ رمز « (١٠) ، حتى يستطيع أن يعبر بالمخيلة المبدعة عن جوهر الحقائق ومثاليها ، وجمالها المنبثق من النفس الخلاقة في عالمها الداخلي .

ترتبط الرمزية الأسطورية - في القصيدة المعاصرة - ضمن الأساس الانفعالي لاستبطان الذات يوحى الشاعر لذاته في محاولة استكشاف الرغبات اللاواعية عبر الدوافع الأساسية لمراحل التناج الأدبي ، وفي هذا السياق يصبح الرمز الأسطوري عبارة عن وجود متميز لدى الشاعر يوحى بالفاعلية الاستعارية إلى إمكانية وجود واقع ، ومحاولة لخلق الانسجام بين المرافقات الخارجية لمظاهر الكون وشعوره الداخلي ، لأن توظيف الرمز الأسطوري في هذا الشأن على حد ما جاء به أريك فروم هو عبارة عن « رسالة مرسلة من النفس إلى النفس ، لغة خفية تمكننا من معالجة الوقائع الداخلية كما لو كانت وقائع خارجية » (١١) ، عندئذ ينبغي أن يكون العالم الداخلي في نظر الشاعر أقرب إلى العالم الخارجي أي بإمكان وجود واقع لا يكون فيه الشاعر منعزلاً عن مجتمعه ، « والشاعر في هذه الحالة لا يخضع لواقعه السائد كما هو ، بل يحاول تجاوزه بخلق عالم أرحب لطموحاته ، فهو يصنع عالمه على حسب طريقته الخاصة بفعل قناعاته التصورية ، بحيث يكون له معنى أقرب إلى المعقول ، وهكذا يتبين لنا أن استحضار العالم الخفي بتوظيف الرمز الأسطوري

(١٠) رولان دالبيز : طريقة التحليل النفسي والمفيدة الفرويدية

ص ١١٣

(١١) ويلبريس سكوت (وآخرون) : خمسة مدخل إلى النقد الأدبي .

تر/د- عناد غزوان اسماعيل ، دار الرشيد للنشر (العراق)

١٩٨١ : ص ٢٦٨

أمر يشير اهتمام الشاعر ، لأنه يرى نفسه من خلاله ، ويحاول امتاع المتلقي على أن « أ رغب في معرفته ليس مجرد جوهر الأسطورة - إنه دورها في حياة الإنسان الاجتماعية والحضارية بمعنى أصبح « (١٢) ، من هذه الناحية يسمى الشاعر إلى الرغبة في التجدد والابتعاد والان دفاع صوب الجوهر ، مستعلاً في ذلك قناعاً يرمي إلى القصد بترقب المجهول ابن خلال توظيف الرمز الأسطوري الذي يحل التجربة معينة يمكن الاستفادة منها .

الاداء اللغوي للرمز الأسطوري :

يقدم الشاعر عالمه الداخلي بصور تركيبية مشخوطة ، وبلغته مجازية قادرة على استيعاب الخيال الشعري ، ومسايرة الشعور السائد لتصورات الذات ، ذلك أن ارتباط التعبير اللغوي بالجانب النفسي ضرورة تدعو إلى التوافق بين المادة اللغوية المحسوسة ، وما تحويه من فكرة تخيلية ، وهذا من طبيعة خصائص النمو الداخلي للنص الشعري في وظائفه الخيالية ، وبناء على ذلك فإن التشكيل التعبيري للرمز الأسطوري في القصيدة المعاصرة يستند على أسلوب إعطاء الإشارة في دلالاتها المجازية ، مستفيدة من الشحنة النفسية للفرادات التي تختزن مضامين تصورات الشاعر وحركة تجاربه النفسية ، وفي هذا دليل على أن خصائص القصيدة في جوهرها النفسي مرتبطة بتداعي الصور ، وعلى هذا الأساس « يكون استعمال الرمز الأسطوري والأسطورة الرامزة بمثابة مناجاة للاداء اللغوي يستجبر فيه صاحبه بواسطة التشكيلات الرمزية إمكانات خلق لغة

(١٢) أرنست كاسيرر : الدولة والأسطورة . تر/ أحمد حنفي محفوظ

الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٥ : ص ٥٦

تعدى «تجاوز اللغة فيها»^{١١٩}، ومن هذا السياق يكون التعبير النموي في أطواره الرمزي فابلاً^{١٢٠} أو «سل الرهاني» يعطي الشاعر من خلاله قراءة شمولية، فوائداً على تصور الشاعر الخالي والفكرية التي تحلها الصيرورة التاريخية، وهذا يكون دور الشاعر بمثابة الجسر الذي يربط بين الماضي والحاضر، في استحضار الشخصيات والأحداث التراثية وربطها بالمواقف العصرية الموافقة للتجربة الذاتية، ومن هذا القبيل يكون من شأن السياق التأويلي أن يضاعف مدلول الرمز الأسطوري الذي يستلزم فهم ما يعنيه لا إلى فهمه هو، لأن توظيف الرمز الأسطوري أضاعه جديدة يضاف على النص لغة مناسبة، والشاعر في هذه الحالة يأخذ على عاتقه مسؤولية توافر عنصر التعبير الجمالي الذي يوحى بانطباعات تجاربه المترتبة في لا وعيه، لأن في ذلك انعكاساً للتجربة الشعرية التي تجسدها الفاعلية الترميزية داخل المحتوى الدلالي لمستوى خيال الشاعر من خلال البنية التراكيبية للأسطورة المبررة عن قلب التجربة الانسانية، من هنا جاءت أهمية الإيحاء الجمالي للغة الشعر السامية المقعنة بالتلميحات، وبهذا ما تتميز به القصيدة المعاصرة التي تسب إلى أوزن، من حيث كونه يحتضن الأفكار والمشاعر بحسب ما تقتضيه الظروف والمناسبات، لذلك يكون التركيز على الصياغة الأسلوبية من الأمور الهامة التي فادت بها الرمزية من خلال العلاقة بين فعل الكلمة كمنطق لفظي يشير إلى شيء ثابت، وتحويلها إلى فعل من أفعال الإدراك، ووسيلة لاستكشاف جوهر أعماق النفس. وقد كانت غاية الرمزية بما فيها السريالية - في هذا الاتجاه - هو أن تتوالى الجمل آلياً كما ترد في الذهن، ودون تدخل من الفكر

(١٢١) د. رجاء عيد: لغة الشعر الحديث: ص ٢٩٥

لتنظيمها أو الربط بينها، وذلك ما تأثرت به القصيدة العربية الحديثة. فشاع في الكثير من فادجها توالي الجمل بدون أدوات ربط لغوي

بجاء من هذا القبيل على سبيل المثال قول الشاعر أمل دنقل:

يجيء لحي

هل عيائه: الريح ؟

هل سيفه اليرق ؟

هل يتمنطق فوق جوارح السحاب ؟

يجيء لحي !

غافلاً عن كتاب الموارث

عن دمه المكى

- ينظر، المجموعة الكاملة، مكتبة مديولي (القاهرة) ط ٣

١٩٨٧ ص ٢٤٦

وكذلك قول الفيتوري في قصيدته (معزوفة للبروشين مشحول):

شعبت روحي، صارت شفقا

شمت غيماً وسناً

كالبروش المتعلق في قدم مولاه أنا

اتبرغ في شجتي

أتوهم في بدني

غيري أسمى، مهما أسمى، لن يصبرني

فأنا جسد .. حجر

شيء عبر الشارع

جزر غرقني في قاع البحر ..

المجموعة الكاملة، دار العودة: بيروت ط ٣، ١٩٧٩ ج ١ ص ١

تصل إليها ، وبخاصة في تلك القصائد التي تالف الرؤية الشعرية فيها من مجموعة من الأحاسيس والخواطر والهواجس المبحرة المشتتة (١١٧) .

إن ارتكاز الشاعر على الرمز اللغوي في بعده النفسي يستدعيه الاهتمام بالقدرة الإيحائية لمستويات الخطاب الشعري الذي يشكل انفعالا حياً ، وفي هذه الحالة يكون البعد النفسي للرمز اللغوي في توظيفه الفني كاملاً « في امتلاك المفردة لدلالة مستندة كما تميزه في النفس من إبطاءات وتداعيات ، وتستقر هذه الدلالة في الرمز » بحيث إن مجرد ظهوره في السياق يستدعيها ويبرزها « (١١٥) ، ويضعها بسواصفات تخيبيـة وراء وظيفة الأفعية التي تشكل من الرمز الأسطوري في تلاحيه بين الموضوع الخارجي والموضوع الداخلي للشاعر بواسطة التكثيف اللغوي في دلالات الرامزة » لأن القصيدة — على هذا النمط التصوري — « تكتسب بعداً تتجاوز به حدود المستوى الواحد والعطاء المباشر إلى تصديق مطلقاً لتصبح تجربة الإنسان وموقفه الكوني » ولن يتحقق ذلك إلا بقدرة الشاعر على تجاوزه للدلالة الواحدة للأسطورة ، أو التفسير المتجمل في إطار موحد « أو بمجرد لصوق لفظة الأسماء أسطورية ، أو تعداد أساطير فيما يشبه اصطناع تشبيه تكون الأسطورة مجرد أحد طرفيه « (١١٦) ، لأن السياق الشعري في ظل قوته النفسية يستمد قدرته ، ونكهته من جمال التعبير اللغوي في علاقته بين الدال والمدلول ، وما تستدعيه

(١١٤) ينظر : علي حشري زايد : عن بناء القصيدة العربية الحديثة ،

مكتبة دار العلوم ط ٢ ، ١٩٧٩ ص ٦٦

(١١٥) عبد الله راجع : القصيدة المقريظة المعاصرة (تبينة الشهادة والاستشهاد) منشورات عيون المغرب ط ١ : ١٩٨٧ ص ٢٦٤

(١١٦) د. رجاء عيـد : لغة الشعر ، ص ٢٩٦

مخيلة الشاعر من رموز أسطورية ، تتألق دلالتها في توظيفها الموزن خدمة لما يجانب موقفه ، وتصنيفاً لأبعاده النفسية والفكرية ، فتعد القصيدة في هذه الحالة كياناً معادلاً للحقيقة التي يطمح إليها الشاعر ، أو يسعى إلى تجسيدها بطريقة الخيال المبدع في لغة تكون قاعدتها المزاوجة بين الدال والمدلول ، وبخاصة إذا كان الناتج الفني يقتضي فيه التلاحم بين مستويات اللغة ومضامينها الفكرية والإيحائية — لأن « الشاعر والأحاسيس والأفكار ، وكل العناصر الشعرية والذهنية : تتحول في الشعر إلى عناصر لغوية بحيث إذا تقوض البناء اللغوي في الشعر تقوض معه الكيان النفسي والشعور المتضمن فيه » (١١٧) .

حركة البداية :

يرجع نشوء التعامل مع الرمز الأسطوري في القصيدة المعاصرة — بشكل وافر — إلى مرحلة ما بعد الحربين العالميتين ، وهي المرحلة التي يمكن أن نعتبرها مميزة لفترة ظهور توظيف الأسطورة على أساس من التعامل الوجداني الاعمالي ، وذلك بظهور جيل رواد الشعر العربي الحديث الذين وقفوا على شعر اليوت وازرابولند وغيرهما ، وهو شعر حافل باستخدام كثير من العناصر الأسطورية استخداماً رمزياً يعطي الأسطورة مدلولاً حياً في الشعر ، فبدأ الشعراء الشبان في ادخال الأسطورة إلى الشعر الحديث بهذا المنهج ، معتقدين على سابقة رواد أبولو وتجربتهم في هذا الميدان « (١١٨) » وقد اتخذ الشاعر المعاصر الرمز الأسطوري أداة تعبيرية لحافاته الفكرية

(١١٧) د. علي حشري زايد : عن بناء القصيدة العربية الحديثة ص ٤٢

(١١٨) د. علي البطل : الرمز الأسطوري في شعر بدر شاكر السياب ،

حركة الرينسان الشعر والتوزيع (الكويت) ط ١ : ١٩٨٢ ص ٤٣

والنفسية، ويقدر ما أعيت زغبات الشاعر، ولجأت آراؤه بقدر ما وجد في ذلك متغنياً لألامه وآماله الحية التي جندها في الأحداث التاريخية، إذ توغل في شمره الرمز الأسطوري، وذلك بعد أن أدرك الشاعر ما في هذا التوظيف الدلالي من قيمة فنية تقتضها حتى يستطيع التوفيق بين توظيف الرمز الأسطوري والمحتوى الدلالي الذي يحمله هذا الرمز، على أساس أن استخدام الرمز على هذا الشكل « في السياق الشعري يضفي عليه طابعاً شعرياً، بمعنى أنه يكون أداة لنقل المشاعر المصاحبة للموقف، وتحديد أبعاد النفسية » (١٩)، لأن التنسيق بين واقع الشاعر الداخلي وربطه بحدائق تاريخية ضرورة فنية تستلعيها ذهنية الشاعر وفق السياق الخاص الذي يفيد غرضه، ويناسب ما يريد توظيفه من رموز أسطورية تكون وسيلة دفاع تخلصه من القلق الناجم عن صراعاته النفسية التي يعاني منها في وجوده، لذلك يسمى الشاعر إلى تبني معايير الشخصية الأسطورية المتقنصة، ويتوحد معها في أهدافها التي يرغب الشاعر في تحقيقها حين لا يمكن له أن يفصح عن رأيه، فيلتبس في ذلك الأيحاء الفني المتمند على الأسلوب الدلالي الذي وجد فيه الشاعر رغبته العارمة اللاشعورية، وهذا سر نجاح توظيف الرمز الأسطوري في بنية القصيدة المعاصرة التي ألقى الشاعر معاناته عليها، ووجد في هذا الرمز سبيلاً إلى الخلاص.

لقد تعامل الشاعر المعاصر مع الرمز الأسطوري بوصفه مصدر لطاقاته الابداعية التي تسعى دائماً إلى الانبعاث من خلال تصوير الحاضر المشتم بالضياع، حيث ماتت فيه القيم الانسانية، ليمر عن قحط الحياة العربية بعد نكبة ١٩٨٤، وهو ما نادى به الشعراء

(١٩) د. عز الدين اسماعيل: الشعر العربي المعاصر، ص ٢٠٠.

الرواد الذين وسفهم حبرا إبراهيم جبرا (٢٠) بالشعراء التوسريين. وتبعه في ذلك أسعد زووق حين قال فيهم أنهم يشتركون بتصوير الحاضر أرضاً خراباً، وأن بلوغ العالم الجديد الذي يتوقون إليه لا يكون إلا بالموت الذي يمجبه البعث والخصب، وقد وجد هؤلاء الشعراء في قصيدة الأرض الخراب (٢٢) لاليت نموذجاً لدراسة مشكلة الفراغ عندهم، وبذلك يتجاوز الرمز الأسطوري محتواه الاصطلاحي الميتولوجي في الدراسات التاريخية، ويتعدى وضعه القصصي كموروث ثقافي استعمله تعظم الأدباء على وجه الخصوص ليخسد اسقاطاً فنياً يتجاوب مع محتوى وجدانهم.

(٢٠) ينظر: د. خالدة سعيد: حركية الابداع (هامش ص ١٢٢) دار العودة.

(٢١) وهم: خليل حاوي، يوسف الخال، أدونيس، السياب، جبرا إبراهيم جبرا، متناهي صلاح عبد الصبور. وقد كانت لديهم إلى تموز وهو اله الخصب الذي يموت ويبعث من الموت، مؤكداً بذلك انتصار الخصب في الطبيعة على الجفاف، وغلبة الحياة على الموت. ينظر: ريتا عوف: خليل حاوي ص ٤٠، وقد جسده هؤلاء الشعراء ما يفيد هذه الصورة المرتبطة بموت الحضارة العربية سلبين بذلك إلى بت حركة الانبعاث، من خلال توظيفهم لهذا الرمز الأسطوري في تجربتهم الشعرية. متأثرين في ذلك بتقصده البوت (الأرض الخراب) كاستفاد في بعدها الحضاري، قصد النهوض بالحضارة العربية، وإحيائها من جديد.

(٢٢) نظمت هذه القصيدة سنة ١٩٢٢، يعبر فيها البوت عن عقم الحضارة العربية خلال هذه الفترة، محاولاً بذلك بث روح الخصب من خلال تشداده حضارة جديدة.

وإذا كان أسعد زووق يرجع توليف الأسطورة إلى تأثير الأرض الخراب لاليوت ، على يد الشعراء التمزجين الخسة فإن الدراسات المعاصرة توعد ذلك إلى رجيل أول قد سبق هؤلاء الشعراء التمزجين في بواكير استخدام الرمز الأسطوري ، وهؤلاء يشلون في نظر الدراسات الحديثة رواد حركة التجديد في الأدب العربي الحديث أمثال : المازني ، العقاد ، الياس أبي شبكة ، وأحمد زكي أبي شادي ، وعلي محمود طه ، الذين تعاملوا مع الأسطورة كإشارات فنية في طابعها القصصي التراثي دون الاهتمام لدلولها الرمزي ، كما وقع للمازني الذي ترجم قصيدة الراعي المعبود مشيراً إلى أن لها أصلاً قديماً ، وأن لجيس رسل لويل قصيدة فيها . وأنه قد نظمها بتصرف كثير ما بين حذف وزيادة وهي قصة راع لا يجيد في الحياة سوى الغناء (٢٣) ، واكذا في بعض قصائد العقاد (٢٤) ولدى المجددين من

(٢٣) يقول المازني :

تقطع العمر بالفتاء فتمطو مصنفات موانع الفولان -
وتحفظ العقبان بين قمار آمنات من وثبة العقبان
وترى الأقنوع تنصت للصوت ونصف النوبان في الوديان
ترك الأرض ذات حسن جديد وشباب مخلد الريسان
وغدت بعده مواطء نطيه خراماً يزورها المشرقان
أكبرت شأنه الخلائق حتى عبده في غابر الأزمان
لبنهم انصكوه حياً فلما انتفض شيعوه بالتكران

ينظر ، ديوان المازني ، نشر المجلس الأعلى للآداب والفنون من ٢٤٥ . عن انس داود : الأسطورة في الشعر العربي الحديث ص ٢٣٤ ، ٢٣٥

(٢٤) كما في قصيدة : شهرزاد ، وربة الحب ، والزهرة ، وأورمزد ، وآهوما (وهما إلهما الخير والشر عند قدماء الفرس) .

شعراء أبولو ، في كل هذا نجد الأساطير اليونانية تدخل على حذر كمصدر من مصادر هذه الاشارات ، فتجد كل جملة استعالت إلى قينوس أو إلى بنت أفروديت مقابل بلقيس في شعر شوقي مثلاً للكمال والجمال (٢٥) .

لعل ما نلاحظه على توليف الرموز الأسطورية في هذه المرحلة هو أنها جاءت محاكية للنماذج الأسطورية عند الشعراء الغربيين ، ولا تتعدى الإشارة القصصية ، إلا ما كان نادراً من موقف العقاد الذي حاول الإفادة من دلالة الرمز الأسطوري ، ما يفيد غرضه ، فهو حين يستخدمه في قصيدة على أطلال يعلبك يحاول أن يلمح وحدة الزمن الأسطوري على اختلاف الزمان والمكان ، إذ يرى في بعل القيتي امتداداً لآمون الفرعوني حيث يقول :

فما بطل إلا أسيم - لا مومن - تلتقي له صور شتى وتلفظ متقسم

أما حين يستخدم جيت (٢٦) ربم الأرباب والزهرة ، فإنه لا يفيد منهما غير الإشارة التاريخية (٢٧) ، وكذا الشأن بالنسبة لبقية شعراء حركة التجديد الذين كان توليفهم للرمز الأسطوري واقعاً تحت تأثير الطابع الوصفي المقصم بالصورة التشبيهية التي لم تصف على القصيدة قرارها الوجداني الذي يليق بعالم الشاعر الداخلي في تأزمه النفسي آنذاك ، أما ما حققه أحمد زكي أبو شادي وعلي محمود طه اللذان

(٢٥) ينظر د.د. أنيس داود : الأسطورة في الشعر العربي الحديث ٢٣٤ .

(٢٦) كبير الآلهة عند الرومان ، ويقال له زيوس عند الإغريق .

(٢٧) ينظر : عبد الرضا علي : الأسطورة في شعر السياب دار الرائد العربي بيروت ط ١ ١٩٨١ ص ٢٩

فهما روح المدلول الأسطوري في شعر عبد الرضا علي^(٢٨)، فهو لا يعلم كونه توفيقاً وصحياً لا ينعكس الدلالة النفسية التي نأدي بها شعراء القصيدة المعاصرة، على الرغم مما رآه أبو شادي في نظراته إلى التعامل مع الأسطورة على أنها روائع يقتصر إليها العرب أشد الاقتدار، وأن الغربيين قد أفادوا من توظيف الرموز الأسطورية العربية دون أن يتفطن لها الشعراء العرب، ويفيدوا منها إلا بعد تطلّعهم على الأرض الخراب لاليوت الذي «فتح عيونهم على الأساطير الشرقية وهم أولى بها منه»^(٢٩).

لقد كان هؤلاء الشعراء راوداً في كثير من المجالات الفنية، وكانت ريادةهم قائمة على محاولتهم نقل الموروث الثقافي، واستخلاص ما فيه من نتائج، وقد استطاعوا أن يفوصوا في أعماق هذا الموروث الثقافي في الآداب المالية، وحاكوا ما فيها من أحداث تاريخية، واستحضار بعض الشخصيات التراثية في وحدة مضامينها وتركيبها، وليس أدعى من ذلك على انصافهم نحو الرموز الأسطورية، بما تطوي عليهم من مضامين ذات الصلة بالتجربة الإنسانية، على الرغم من عدم اكتمال النضج الفني - لوضع السياق الرمزي في إطاره النفسي - خلال هذه النقلة - من حيث كونها تمد إرهاباً أولاً - وعلى الرغم أيضاً مما أصاب هذه النقلة من تعثر لم يعط القصيدة التركيبية الدرامية التي تفسح المجال للربط بين مدلول الرموز الأسطوري والتجربة الوجودية لذات الشاعر، وذلك أمر بديهي كمرحلة أولى، لأن مصيغهم كان يتعامل مع الرمز الأسطوري في إطاره الآلي المجسد على حقيقته التاريخية، وهي محاولة تبدو عليها فاتحة

(٢٨) المرجع السابق: ص ٣٥

(٢٩) د. علي البطال: الرمز الأسطوري في شعر السياب، ص ٦١

لزعيل القصيدة المعاصرة، وهذا ما استطاع شعراء جماعة الديوان وشعراء جماعة املوا، وكذلك الشعراء الجدد، أن يحققوه في أولي، ومن المدلول أن تكون بداياتهم غير موفقة شأن كل البدايات التي تخضع لعملية التطور بخطى واعدة «إذ سرعان ما تتطور المرحلة إلى تجارب تعطي نتائج مختلفة، لا يبقى منها إلا ما كان إيجابياً» لصيقاً بقانون الحياة السائر نحو الأفضل، لهذا فإن محاولات الشعراء السابقين في مجال استخدام الأسطورة، كانت ضرورية للمرحلة التي يمر بها شعرنا الحديث اليوم، ولولاها لما وجد ما يسي به الشعراء التوزين^(٣٠) الذين حققوا مدلول الرمز الأسطوري على مستوى متطلبات الحداثة بفعل تأثرهم بالآداب الغربية، مستخدمين من هذه الرموز موقعهم من الحياة والوجود في سبيل انشاء رؤيا جديدة لمستقبلهم المجهول، لذلك كان استخدامهم للرمز الأسطوري استخداماً فنياً يعتمد على الرؤيا الشعرية.

مكونات خطاب الرمز الأسطوري:

تكمن دلالة الصورة الشعرية في بنية التركيب الرمزي بـكل، يحصله من قيم إيحائية وملاقات تعبيرية، وذلك عن طريق اختيار الشاعر وظيفته الأداء النفسي للرمز الأسطوري بوصفه أداة فنية، يشكل من خلاله رؤيته الشعرية، وهذا ما عبرت عنه نازك الملائكة في مرحلة متقدمة، حيث رأت أن «النفس البشرية عموماً، ليست واضحة، وإنما مغلقة بألف ستر، وقد يحدث كثيراً أن تغير الذات عن نفسها بأشياء ملتوية، تثيرها آلاف الذكريات المتطسة الراكدة في أعماق العقل الباطن منذ سنوات وسنوات، وتلك الصور العالقة التي تترك

(٣٠) عبد الرضا علي: الأسطورة في شعر السياب، ص ٤١

فيتحدق فيها العقل الواعي بمرود ، ويساهما تساهلاً كلياً . فيلتقهما العقل الباطن . ويكنزهما مع ملايين الصور النافذة ، ويعلق عليها الباب ، حتى إذا آنس غفلة من العقل الواعي ، أطلقها صوراً غامضة لا لون لها ولا شكل » (٢١) .

لقد بنيت الصورة الشعرية في إطارها الرمزي الأسطوري على مجموعة من المكونات من شأنها أن تستقطب الأبعاد النفسية لرؤية الشاعر ، نحاول أن ندرجها تباعاً على النحو التالي :

أ - المكون النفسي .

ب - المكون الاجتماعي .

ج - المكون الحضاري .

١ - المكون النفسي :

فإذا ما حاولنا أن نتعرف إلى البعد النفسي لتوظيف الرمز الأسطوري علينا أن نستنطق بعض الصور الأسطورية - في كيانها المستمد من الواقع الخارجي - التي خلق منها الشاعر المعاصر عالماً الداخلي ، تبعاً لما يراه الدكتور دجاء عيد إلى نظرة الاهتمام بالأسطورة كمخرج نفسي تجاه قلق الإنسان وخبرته وثيقته ، « وقد ارتبط هذا الاهتمام بالمطالب النفسية التي رأت في الأسطورة نوعاً من الإسقاط النفسي يهدف - بمثل مقوسها - إلى إعادة بناء التناقضات في تجربة الإنسان ، وما يتأوشن وعيه من ضغوط متعددة » (٢٢) ، وعلى

(٢١) مقدمة لـ «ديوان» شوقيا ورماد - المجموعة الكاملة - المجلد

الثاني دار العودة بيروت ، ط ١٩٧٩ ، ص ٢٢ ، ٢٣

الرغم مما يسير به الوطاسة الأسطورية في عقل تجارب الشاذج الأولى للتكوير . فإن الشاعر المعاصر استطاع أن يلمس هذه التجربة ويستحضرها بما يناسب واقعته النفسية ليغير عن رؤياه ، وذلك ما نلاحظه من خلال توظيف الصورة التي وجد فيها تجسسياً لطالته النفسية - كما وقع للسياق - مثلاً في كثير من قصائده - لقطعة هذا المقطع من قصيدة تنوز جيكور التي ركزت عليها الدراسات النقدية من حيث كونها تعبر عن الصورة الانبعاثية كبديل لتأزمه النفسي ، موطناً في ذلك قرينه جيكور :

- أ -

ناب الخنزير يشق يدي

ويفوس لظاه إلى كبلي »

ودمي يتدفق ، ينساب :

لم بقدر شقائق أو قمحا

لكن ملحا .

عشيتار : وتضيق أثوابي

وترف حيالي أعشاب

من نعل يخفق كالبرق

كالبرق الخلب ينساب

أو يومض في عراقي

(٢٢) لقة الشعر ٧ ص ٢٩٧

- ٢٢٥ -

١١١

لنور ، فيضي ، لن ، الفيا !

لو انهض ، لو احيا !

لو اسقى ! لو اسقى !

لو ان عروقي اعصاب !

وتقبل نفري عشار ،

فكان على فمها ظمعه

نتال علي وتنطق ،

فيموت بعيني الالقي

اسا والعتمه ...

- ٢ -

جيكور ، ستولد جيكور :

النور سيورق والنور ،

جيكور ستولد من جرحي

من غصة موتي ، من ناري ،

سيفيض البيدر بالقمع ،

والجرن سيفضك للعصير ،

والقربة داراً من دار

تتناوج انفاً حلوه ،

والشيخ ينام على الربوه ؟

- ٤١٦ -

والنخل يوسوس اسراي ،

...

- ١٩ -

هيهات ، اتولد جيكور

إلا من خضة ميلادي ؟

هيهات اينشق النور

ودمائي تظلم في الوادي ؟

ايستسقى فيها عصفور

ولساني كومة اعواد ؟

والحقل ، متى يلد القمح

والورد ، وجرحي مففور

وعظامي ناضجة ملحاً ؟

لا شيء سوى القم القم ،

والموت هو الموت الباقي .

يا ليل اظلم مسيل دمي

ولتفد تراباً اعرافي ؟

هيهات ، اتولد جيكور

من حقد الضئير المدثر بالليل

والقبلة برعمة القتل

- ٤١٧ -

أسود ، فبقي ، لي الدنيا !
لو اتفض ، لو أحيا !
لو اتسقى ! أه لو اتسقى !
لو أن عروقي أعصاب !
وتقبل فكري عشتار ،
فكان على فمها ظلي
تنثال علي وتنطق ،
فيموت بعيني الألق
أنا والشمسة ...

- ٢ -

جيكور ، ستولد جيكور :
النور سيورقي والنور ،
جيكور ستولد من جرحي ،
من قصة موتي ، من ناري ،
سيفيض البذر بالقمح ،
والجرن سيفضك اللصيح ،
والقربة داراً عن دار ،
تتماوج انعاماً حلوه ،
والشيخ ينام على الربوه ؟

- ٤١٦ -

والنخل يوسوس اسراي .

...

- ١١ -

هيهات ، اتولد جيكور
إلا من خضة ميلادي ؟
هيهات ايتبق النور
ودمائي تظلم في الوادي ؟
استسقى فيها عصفور
ولساني كومة أعواد ؟
والحق ، متى ولد القمح
والورد ، وجرحي مفور
وعظامي ناضجة ملحاً ؟
لا شيء سوى الدم المدم ،
والموت هو الموت الباقي ،
يا ليل أطل هسيل دمي
ولتفد تراباً عراقياً ؟
هيهات ، اتولد جيكور
من حقد الخنزير المدثر بالليل
والقبلة برعمة القتل

- ٤١٧ -

ينظر الشاعر في هذا النص إلى الانبعاث بحدسه المنسوب
 للأفعال نتيجة أحاسيسه ووعيه بقيمة الحياة العارفة في الأوهام
 والتي دمرت ، كيانه النفسي ، وقد ركز على هذا الرمز الأسطوري
 الذي أكسبه أبعاداً نفسية جديدة كمعادلة لتلك المشاعر التواقية بالأمل
 في الانبعاث نحو التجدد في قضاء أرحب يسر فيه بالسكينة ، « وإن
 كانت أحاسيسه الخاصة مع تشاؤمه الذاتي يجعله يائساً تجاه حياته
 الخاصة في تدخل بين الذات والموضوع » (٢٤) ، من حيث الاعتقاد
 بأنه يقتصد إلى الشعور بالانتفاء ، وهكذا ينعكس هذا
 الشعور على ذاته ، فتفرس فيه النزعة الانفرادية ، ومن
 هذه الوجهة يتجدد الأمل في طلبه عودة الحياة وانبعاثها من جديد .
 وقد استطاع أن يفكر على رمز هذا الأمل الضائع مما يتلاءم مع حالته
 النفسية في إرم ذات العباد ، التي تعد أيضاً استمراراً للأصل في
 المثقل ، وانتقاد جذوة الرجاء في عشيم هذا الشاعر الذي قضى
 نحبه قبل أن يأخذ من الحياة بقدر ما أعطى (٢٥) . وقد كانت صورة
 إرم ذات العباد المعادل الموضوعي لمعاناته التي تحدث عنها في تموز
 لأنها تمثل فردوسه المفقود :

إرم ذات

(٢٢) المجموعة الكاملة : المجلد الأول - دار العودة بيروت ١٩٧١ عن

٤١٠ ، ٤١٣

(٢٤) د. رجاء عيد : لغة الشعر ص ٣١٢

(٢٥) ينظر : د. أنس داود : الأسطورة في الشعر العربي الحديث ص

٢٩٥ ، ٢٩٨

في خاطري من ذكرها الم ،

حلم صباي ضاع ... آه ضاع حين تم

وعمرى انقضى . (٢٦)

لقد كانت أسطورة إرم ذات العباد تشخيصاً لمجوره الذاتي
 الفاجع الذي يعقبه الشعور بالانبعاث ، وهو ما عبرت عنه - أيضاً -
 صورة المسيح التي اعتبرها خالدة سعيد (٢٧) رمزاً يشكل مدار الفعل ،
 ويكمل دور الشاهد الذي يعجز عن مقارعة القدر .

وإذا كان الرمز الأسطوري قد احتل مكاناً عظيماً في شعر
 السياب ، وأنه كان أحد خصائصه الفنية ، كما لاحظت ذلك جل
 الدراسات النقدية المعاصرة ، إذا كان الأمر كذلك فإن فاجي علوش
 يرى عكس ذلك ، كما جاء في قوله حين تعرضه لاستعمال الأسطورة
 في شعر السياب : « والحقيقة أن عدم تحديده لوظيفتها بوعي من
 جهة ، واعتبارها قيصاً للواقع من جهة ثانية ، جعله غير قادر على
 الاستفادة منها دائماً » . إن الأسطورة التي تعني الشعر هي الأسطورة
 التي تندمج بالتجربة الشعرية ، لا التي تكون واجهة قصيدة .
 والأسطورة لكي تعني الشعر يجب أن تكون قادرة على استشارة
 المتلقي ، بينما حشد السياب من أساطير الهند والصين واليونان
 وأوروبا ما لا يشير في القارئ العربي أي احساس (٢٨) ، قد يكون
 هذا الرأي صائباً لو أننا تعرضنا لشاعر آخر غير الشعراء الرواد . أما

(٢٦) المجموعة الكاملة ٦٠٧/١

(٢٧) ينظر : حركية الإبداع : ص ١٣٦

(٢٨) ينظر : فاجي علوش (مقدمة المجموعة الكاملة للسياب) المجلد
 الأول .

أن يعلق على شعر السلف هذا ما لم يتسائله لأدبناجي بلون
 لم يخط ما يضعه من دليل على استخدام الشاعر لهذه الرموز
 الأسطورية استخداماً آلياً ، أو لا يوجي بواقع تجربته الشعورية .
 إلا ما جاء في رأيه حين مثل بالومس العمياء وسربوبس ، في بابل ،
 وكذا في موقف الشاعر الذي حاول أن يفسر (٢٩) لجموع الأسطورة
 بما وجد مبرراً مقنعاً ، كما جاء ذلك في رأي ناجي علوش ، غير أن
 مثل هذا الحكم لا يكفي لاعطاء التفسير القاطع بأن وظيفة الرموز
 الأسطورية في شعر السياب غير واضحة ، لأنه حكم عام ، والحكم
 العام الذي لا يستند على مدلولات خاصة للبرهنة على الشيء هو
 مجرد صياغة آلية لا تغطي الصورة الواضحة للتجربة الشعورية ،
 والسياب في هذه الحالة قد عبر عن صدق تجربته من خلال هذه
 الرموز الأسطورية التي أوجت بما يجيش في خاطره من لوعة وحسرة
 ومنحت حياته مغزى خاصاً ضمن خصوصية استدعت منه أن يفرغ
 شخصته النفسية من خلال هذه الرموز الأسطورية في بعدها الجني
 وانخضاعها إلى منطق الشعور - المدرك - المتلائم مع الحالة النفسية
 في صورة الانبعاث .

وهكذا فقد أدركت الدراسات النقدية أن الوظيفة الرمزية التي
 تعامل معها الشاعر المعاصر ، إنما تكن في الصراع القائم بين وجود
 الشاعر وعالمه الداخلي ، ضمن حركة فصل درامي يوميء بطالات
 الانبعاث التي يسعى الشاعر إلى تحقيقها في صورة شخصيات
 الأسطورية ، سعياً منه إلى مجاولة أمكان وجوده بملك متألق يحده
 به وجوده في الحياة ، ويخترع من قبضة عالمه الداخلي الذي يربطه

(٢٩) ينظر : رأي السياب (في مقدمة ناجي علوش لديوان السياب) .
 كما سيوضح في حينه لاحقاً .

بالعالم الأسفي ، وهذا ما أوضحته الدراسات النقدية من خلال تجربتها
 لسقريات السندباد لدى بعض الشعراء المعاصرين في صورته الثورية ،
 وهو يجوب مخاطر الذات في عالمها المتأمل عبر قناع نفسي يتعامل
 معه الشاعر بمحاولة منه لتجاوز الواقع « وتشوقاً إلى عوالم أكثر
 رحابة وصفاء » (٣٠) ، يستقر وجوده فيها بحيث يطمح إلى أن يتجسّد
 في عالم جديد تسوده النظرة المثالي في سبيل الحصول على مصدر
 التحرر والخضب ، يطلق منه الشاعر لتجاوز مصنّته التي يرى فيها
 غنى أنها توافقه تبحر في قاع أعماق الوعي البشري ، ويربط ذلك بالحظة
 التجربة الآنية ، وهذا ما فعله كثير من الشعراء المعاصرين الذين
 تقمصوا شخصية السندباد في قوته التعبيرية الكامنة في ذات الشاعر
 والتي يطول أن يعيد خلقها على حسب ما تقتضيه التجربة الذاتية ،
 وهي رحلة ضاربة بجذورها في التاريخ ، ومربطة بأعماق اللاوعي
 - كما جاء ذلك في رأي أس داود - من حيث كون الشاعر يجوس
 في « دروب زعاته الخفية ، ويستجلي معالم الحقيقة » ومن ثم فقد
 يخيل لنا أننا سنقف في القصيدة على متناقضات عالم العقل الباطن ،
 ونجوس في سراديب المظلمة ، ونحاج بمفارقاته الصارخة والمزعجة (٣١)
 التي تستكشفنا من خلال مغزونه المعنوي الذي يمد وجهاً مقنعاً
 يضفي عليه الشاعر أهمية خاصة ، ويعبر من خلاله عن تجربته الذاتية .
 وذلك ما التمسّه صلاح عبد الصبور في رحلة سندباده ليرسي عالمه
 المنشود :

في آخر المساء عاد السندباد

ليرسي السفين

(٣٠) د. أس داود : (الأسطورة في الشعر العربي الحديث) ، ص ٢٠٨ .

(٣١) المرجع السابق : ص ٢٢٧ .

وفي الصباح سجد النعمان مجلس الندم
ليسمعوا حكاية الضياع في بحر الندم
السندياد :

(لا تحك لرفيق عن مخاطر الطريق)

(ان قلت للمصاحبي انتشيت قال : كيف ؟)

(السندياد كالاعصار ان بهذا بيت) (٤٤)

وفي صورة السندياد تظهر الأحداث متعاقبة لتوضح إعادة بناء
حضور الحياة في ضمير الشاعر ، ورحلة سندياد صلاح عبد الصبور
تختلف عن رحلة سندياد السياب ، من حيث كون الرحلة الأولى
تتجاوزها الأمل بعد عودة السندياد ، في حين تنتهي الرحلة الثانية
بفقدان الأمل في عودته ، لأنه انتقل من العالم المعلوم إلى المجهول ،
إفها رحلة في ظر عز الدين اسماعيل « في عالم الضباب والمجهول ،
رحلة لا عودة منها » (٤٣)

هو ان يمود

أو ما علمت بأنه أسرته آلهة البحار

في قلعة سوداء في جزر من الدم والحار ،

هو ان يمود ،

(٤٢) المجموعة الكاملة ، دار العودة بيروت ، ط ١ ، ١٩٧٧ ، ص

١٠ / ١١

(٤٣) الشعر العربي المعاصر (قضاياها وتواجره الغنى والعنوية)

ص ٢٠٦

- ٤٤ -

رحل النهار

فلتي حلي ، هو ان يمود : (٤٤)

والشاعر هنا في نظر عز الدين اسماعيل يسهب في وصف رحلته
المضطربة متخذاً منها شميرة رمزية أسطورية في شخصية السندياد .
وهكذا نجد هذه الصورة قد جمعت « بين المنزى الشعوري العام
والمنزى الشعوري الخاص الذي يرتبط ارتباطاً وثيقاً بتجربة الشاعر
الخاصة » (٤٥) ، ومنطوق النفس الانسانية عبر ترويق الشاعر إلى
الكشف عن رموز هذا المنطوق الخفي في محاولة وضوح الرؤيا
المستقبلية ، وبذلك تكون وظيفة الأسطورة الرامزة في النقد المعاصر
مدلولاً استعارياً تعطي الصورة بعداً استشرافياً من خلال السياق
الخاص الذي يشكل نوعاً من التماثل بين أحداث الشخصية الوهمية
ومواقف الشاعر التي تهدف إلى التعبير عن تجربته . وقد نجد ذلك
واضحاً في توظيف الأسطورة لدى صلاح عبد الصبور ، الذي تعامل
مهما من حيث المدلول الروحي لها ، وطاقتها التعبيرية ، ولم يأخذ
شكلها التفصيلي كما غلب على شعر الرواد (٤٦) ، وهو ما تبينه هاتان
الصورتان في توظيف الرمز الأسطوري كما جاء في قول الشاعر :

الشعر زلتي التي من أجلها هلمت ما بنيت

من أجلها خرجت

(٤٤) المجموعة الكاملة ج/ ٢٢٩

(٤٥) الشعر العربي المعاصر : ٢١٢

(٤٦) أحمد يوسف : مجليات القلق في شعر صلاح عبد الصبور ، بحث

مقدم لنيل درجة الماجستير - جامعة طهران ١٩٨٩ ، ص ٤١

(٤٧) الخروج هنا أخذ صفة دينية (خروج الرسول «ص» من مكة إلى

الديرة)

من أجلها صلبت* (١٧)

المكون الاجتماعي :

يعالج الشاعر المعاصر موقف الإنسان - عبر تجربته الذاتية - من هذا الكون ، وما يمانيه من ضيق واغتراب ، وإن ما يهدف إليه الشاعر هو أن يسكن التجربة الإنسانية من استعمال دوافع تبريرية تخلصه من هذه الأعباء في تركيبها النفسي الاجتماعي ، من حيث كون الذات تخضع لقوى خارجية تمرقل مراحل نموها النفسي والاجتماعي ، وقد وجد الشاعر في تعامله مع الرمز الأسطوري ما يناسب مشاعره لأن في ذلك تعبيراً لا ارادياً عن منظور الكون ، ومنبعه الوحيد الذي يستمد منه قدرته على التعبير ، ضمن نسيج القوى المكبوتة للضمير الجمعي ، وذلك ما عبر عنه الرمز الأسطوري من حيث كونه يحث عن ربط الصلة بين الوعي الفردي والجماعي ، ويعود به إلى أعماق خافية في ضمير اللاوعي الجمعي ، وفي هذه الحالة يحاول الشاعر تحقيق ذاته من خلال الأسطورة التي تكشف طبيعة النفس الإنسانية ، وهي الصورة التي تمبر بها النماذج الأصلية عن نفسها ، وذلك ما صرح به يونج حين رأى أن المجتمع الذي يفقد أساطيره يمانى كارثة أخلاقية تعادل فقدان الإنسان لروحه (٤٨) ، ولحقيقته الشاملة ، ومن ثمة ينبغي على الشاعر في نظر الدراسات النفسية أن يربط صلتها بالغميرات الإنسانية في أعماق جذورها من خلال الوجود الطبيعي لصيرورة الإنسان ، وهكذا تصبح الأسطورة والرمز الأسطوري لدى

(٤٧) المجموعة الكاملة ١٩٥/١

(*) وهي صورة ميتولوجية (صلب المسيح) .

(٤٨) ينظر ، ريتا عوض : صورة الموت والانبعث في الشعر العربي

الجديد م . ع . د . ن . ط ١ ، ١٩٧٨ ص ٢٩

- ٢٢٤ -

الشاعر بمثابة الوحدة الإنسانية لمعرفة حيوية الحقيقة الإنسانية . خلال ربطها بالدلالات المعاصرة « بين المضللات الإنسانية الأولى » ومواجهات الإنسان المعاصر ، ذلك ما لاحظته خالدة سعيد في شخصية مهيار الدمشقي - ضمن قصيدة لأدونيس - التي اعتبرتها أسطورة تنطلق بدءاً من أزمة الشاعر كثرث يعيش في القرن العشرين ويماني على مستوى ثاب تجربة التحول والتحرك التي يعيشها العربي ، كما يمانى على مستوى ثالث أزمة الإنسان ، إذ يواجه المضللات الكونية كالوقت والحياة والحب (٤٩) ، وهذا ما تفسره ظاهرة الاغتراب التي يمانى منها الشاعر عن ذاته وعن مجتمعه بحكم سيطرة اللاوعي على الوعي .

ومن ثمة تكون معاناة الشعراء المعاصرين ذات صلة بالمستوى الاجتماعي - في مرحلة دعوته إلى القومية - خلال الفترات العصية من تاريخه السياسي ، وهو ما دفع الشاعر إلى محاولة استكشاف مراحل الضعف التي مرت بها الأمة العربية ، مستبدلاً صورة الروح الابغائية - في حلم الشاعر لهذه الأمة - بصورة الظلم والظلمانيان التي كان يعيشها ، وهذا ما عبرت عنه - مثلاً - قصيدة موت المتنبى :

لتجترق نوافد المدينة

ولتندبل الحروف والأوراق

ولتناكل الضباع هذي الجيف اللعينة

وليجتصر نسرنا فوق جبل الرماد

فانت بخار بلاسقية

(٤٩) ينظر : حركة الإبداع : ص ١٢١

وانت منفي بلا مدينة

صليبك - القراب في المقاطع الحزينة

ينصب

بيني عشمه ،

يعوت في طاهونه

يا صوت جبل مزقت راياته الهزيمة

يا عالما عاث به التجار والساسة ، يا قصائد الطفولة

التي

لتحترق نوافذ المدينة

ولتناكل الضباع هذي الجيف اللينة

ولتحكم الضفادع الممساء

وليسد العبيد والاماء

وماسحو احذية الخليفة السكران

والمور والخصيان (٥٠)

لقد أشار البياتي - في هذه القصيدة إلى استياء الشعوب
الغربية المعبر عنها في صوت الفنان - من الأنظمة الفاسدة أو السلطة
الزمنية الفاشقة على حد قول البياتي نفسه ، بما تملكه هذه السلطة
من أساليب البطش والخداع والمكر ، هذا الصراع الذي ينتهي بصوت
الفنان الفاجع ، ولكن قوله لا يعني هذا أن دوره قد انتهى على مدى

(٥٠) المجموعة الكاملة ١/ ٦٦٨ ، ٦٦٩

- ٤٢٦ -

التاريخ ، ولكن الموت يعني الولادة الحقيقية على مدى التاريخ (٥١)
ولهذا كان الرمز الأسطوري حاملا للدلالات الاجتماعية أثرت تأثيراً
هولاً في الحياة النفسية للذات الشاعرة ، وهو ما أكسبها خصوصية
الطرح ، وهو ما يعني - أيضاً - فكرة التأثير السلبي بأسلوب جباله
القصيدة الغريبة ، وحتى أبعادها الدلالية ، ولعل هذا ما أثار إليه
بلند الحيدري في كنية توظيف الرموز الأسطورية المستوردة ، مثلاً
نص شعري للسياح :

سيزيف القى عنه عبء الدهور

واستقبل الشمس على الأطلسي

آه لوهران التي لا تشور

وبنص آخر له :

ولم تزل للعين من سورها

انظورة تمحي ودهر يعيد

ولم تزل للأرض سيزيفها

وصخرة تجهل ماذا تريد

ويعلق بلند الحيدري على هذا الرمز الأسطوري المستورد بقوله
« إن سيزيف هنا يمشي بكتونة مجلية ، ويتنفس في مناخها الشرقي ،
ويمكن بعض أوجعنا وبعضاً من متاعينا ، فهو مع السياح يشور على
قدره » ويحث وهران المدينة الجزائرية على الثورة ، وإذا كان سيزيف

(٥١) ينظر ، البياتي : نصوص الشعرية - (المجلد الثاني) المجموعة

الكاملة دار العودة بيروت ط ٣ ، ١٩٧٩ ص ٤٠

- ٤٢٧ -

عند كامو بقي أسير اللعنة الأفريقية لحدنا ، وأنه يحاول أن يتغلب
بالعمل العابت على سخافة قدره في أن يرفع الصخرة الى القمة ليراعا
تنزل من بين يديه إلى الهوة ... إذا كان سيزيف كذلك عند كامو ،
فهو عند بلند قد أدرك نفسه في الشخص الفاعل الذي وعى مأساته ،
فتجاوزها بأن أسقط دوره على الصخرة ، فهو يعرف ماذا يريد ، أما
الصخرة فهي التي تجعل نزوعه العبي ، وهكذا كان الشكل الجديد
الذي جاء به الشعراء الرواد يستبطن وعيهم بموقعهم من أرضهم
ومن العالم (٥٢) .

إذا كانت أغاني مهيبار الدمشقي في نظر خالدة سعيد (٥٣) ، هي
المؤثر الأول لكلمة الرفض التي اتبعت صيورتها في الشعر العربي
المعاصر ، وفي النقد المعاصر - من خلال تجاوز الحدود المرسومة -
إذا كان الأمر كذلك فإن ظاهرة السبق - هذه - لا يمكن إدراجها
إلى شاعر دون الآخر ، لأن الظروف الاجتماعية التي مرت بها الأمة
العربية آملت على الشعراء رغبتهم الجارفة في استنطاق التراث
الانساني ، سعياً منهم الى ايجاد ما يناسب بحث الوجود من السكون
الى الحركة ، ومن الانغلاق الى الافتتاح ، والنشور ، وايجاد حل
لمعضلة الانسان الحديث ، وقد جاءت حركة النقد الحديث مسيرة
لهذه الاكتشافات النفسية ، معتبرة أن حركة الشعر الحديث لا تقف
من الحياة الاجتماعية المضطربة - والكون بصفة عامة - موقف من
يكون في صورة قائمة انهزامية ، وإنما التعبير في هذا الشأن عبر

(٥٢) بلند الحيدري : مداخل الى الشعر العربي الحديث ، الهيئة
المصرية العامة للكتاب ١٩٨٧ ، ص ٤٨ ، ٥٠ .
(٥٣) يتصدر ديوان أغاني مهيبار الدمشقي ، كلمة اهده من أدونيس
الى خالدة سعيد !

صور الرموز الأسطورية كان يتخطى الإدراك في صيرورة الضيقة لدى
المجتمع ، ويرى موقف الانسان في آسنى ما ينبغي أن يكون عليه ،
ولعل ذلك كله يكمن في مضامين كثيرة من الرموز الأسطورية التي
أرجعتها الدراسات النقدية الى اتجاهين أساسيين : أولهما يشير الى
استثمار اللاشعور والذات الباطنية ، بينما يوضح ثانيهما إلى تشخيص
الحالات النفسية ، وقد مثل الدكتور محمد فتوح أحمد (٥٤) للمسبق
الأول شعر نازك الملائكة التي كانت في رأيه تعبر عن رموز الذات
الباطنة في صورة تلقى رومانتيكي ، وإحساس عارم بالوحشة والضيق ،
ونزعة سوداوية تتربص الموت . كما علق على هذا الاتجاه بها سادس
به هذه المرحلة التاريخية المواكبة للحربين العالميتين ، وما تميزت به
من عنف انعكس أثره على الذهنية المبدعة ، وبخاصة بعض الشعراء
الذين تميزوا بالنزعة الرومانسية ، نتيجة ما كان يحسه شبابنا العربي
في وطن ليس له من الحرية إلا الشعار ، ومجتمع تمارس فيه قسوة
التخلف أقصى ألوان الضغط على الشخصية العربية ، وبهذا الفهم
يرجع نقادنا بدايات تغيير الهوية العربية التي أصبحت تسمى بالتكيف
مع طموحاتها الذاتية ، ومن هنا يمكن وصف غربة الشاعر المعاصر على
أنها غربة نفسية اجتماعية تطمح الى تخطي شرعية الواقع الحرق ،
تعيد فيه النض من جديد بما يوافق روح العصر . وهنا ظهرت أهمية
الأسطورة بوصفها أحد المتابع اللاشعورية التي يحتاج منها الفنان ،
عبر صور تتجلى فيها أفكار غريزية اجتماعية عامة تتأثر بها الإنسانية ،
وتستجيب لها (٥٥) . وقد اهتدى كثير من الشعراء الى اتخاذ مثل هذا

(٥٣) ينظر ، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر - دار المعارف (مصر)
ط ١٩٧٨/٢ ص ٢٦٧
(٥٤) المرجع السابق : ص ٢٨٩

المهيج والمبادئ في قصائدهم كما فعل الساب في معظم قصائده، وبخاصة ما أمثله محمد فتوح أحمد في قصائد بابل، وتوز، وعشتار، وأتيس، وأدونيس، وكلها رموز عن البحث عن خلال الضحية والفداء^(٥٥)، وكذلك ما عبر عنه أدونيس (علي أحمد سعيد)، حين تقصّ شخصيّة فينيق التي تنسجم مع سر وجوده :

فينيق سر مهجتي

وحديسي، وباسمه عرفت شكل حاضري

وباسمه أعيش نار حاضري ، (٥٦)

وفي هذا الشأن تتفق مع الدكتور رجاء عيد^(٥٧) الذي اعتبر استخدام الأسطورة في الشعر العربي الحديث، هو محاولة الارتفاع بالقصيدة من شخصها الذاتي إلى نبها الأشمل والأعم، وإلى اكتسابها بعداً أعق ٠٠٠ وتعدي الوعي المفرد لتلتصق بالوعي الجمعي، أو ما يمكن اعتباره بإدماج الأنا مع النحن في محاولة بناء ضمير موحد تشكل من خلاله المواقف الاجتماعية في سلوكها بجميع جوانبها المختلفة، وعلى هذا الأساس كان الشاعر - دوماً - يسعى إلى تجاوز حدود البث في الخطاب الشعري إلى محاولة الكشف عن رؤيا القلم تبعاً للصراع القائم في المجتمع مع القوى الخارجية، وفي هذه الحالة تكون رسالة الشاعر في نظر النقد الأدبي الحديث تتعدى حدود الواقع العملي بتغيير الدلالات المألوفة إلى دلالات استشرافية لأفاق

(٥٥) المرجع السابق : ص ٢٩٠ وما بعدها .

(٥٦) المجموعة الكاملة : دار العودة بيروت ، ط ١ ، ١٩٧١ من ٢٦٧/١

(٥٧) لغة الشعر : ص ٢٩٨

المستقبل ، معنى بشؤون الكون بكل أبعاده « ذلك أن جوهر الأثر الفني لا يكمن في الخصوصيات الشخصية ، ولا في ظواهر الأحداث : ما لم يتمكن الشاعر من وضعها في مدارها الكوني »^(٥٨) .

ج - الكون الحضاري :

إن ارتباط الرمز الأسطوري في مدلوله الأشاري بتطورات المكونات العقلية والنفسية للحضارة الانسانية من الأمور الهامة في تاريخ مسيرة حركة الشعر العربي الحديث الذي وظف الرمز الأسطوري على أنه مرآة تمكّن تصور الشاعر لهذا الكون، والتعرف إلى منطق الحياة ، ضمن العلاقات البنائية للسياق الاجتماعي ، ومن ثمة يكون موضوع العلاقة بين الرمز الأسطوري - في الشعر العربي الحديث - والمكون الحضاري ، هو اقتران من الشاعر للبحث عن رؤيا للوجود الانساني في هذا الكون بكل ما يجمعه من تغيرات كيفية ، ومتناقضات داخلية ، يكون من شأنها بحث الإدراك الذاتي بمعرفة الوجود ، والانتقال إلى مرحلة التحرر وتثبيت السيادة .

لقد اتخذ الشعراء المعاصرون الرمز الأسطوري قناعاً لهم كيودج يمكنهم من التعبير البائسة في هذا الكون ، في مفارقاته المتناقضة التي أحدثت خللاً في الذات الانسانية ، وانطلاقاً من هذه النظرة راح المبدعون - والشعراء على وجه الخصوص - نتيجة تألمهم من هذا التخلف الحضاري ينتقون عن أنجع السبل التي من شأنها تخليصهم من هذا الموقف السلبي ، فلم يجدوا بداً من استعمال الحجاز الدلالي في نمط الرمز الأسطوري كوسيلة يستحضرون بها الماضي العتيق في أسنى أوجه من أجل بحثه من جديد .

(٥٨) د. خالد سعيد : حركة الابداع ، ص ١٣٢

وعلى هذا الأساس يكون المجموع ، أن الرمز الأسطوري هو حقيقة ماشة كما جاء في رأي السياب من خلال ما عبر عنه حين تعرضه للأسباب التي جعلت من الشاعر يجسد تجاربه بالرمز الأسطوري بقوله : « نحن نعيش في عالم لا شعر فيه ، أعني أن القيم التي تسود فيه لا شعرية ، والكلمة العليا فيه للمادة لا للروح ، وراحت الأشياء التي كان في وضع الشاعر أن يقولها ، أن يحولها إلى جزء من نفسه تتحطم واحداً فواحداً ، أو تنسحب إلى هامش الحياة ، إذن فالتعبير المباشر عن اللاشعور لن يكون شعراً ، فإذا فعل الشاعر إذن ؟ » عاد إلى الأساطير ، إلى الخرافات التي ما تزال تحتفظ بحرارتها ، لأنها ليست جزءاً من هذا العالم ، عاد إليها ليستعملها رموزاً ، وليسني منها عوالم يتجدي بها منطق الذهب والحديد » (٥٩) .

لقد رأى أسعد زروقي (٦٠) أن الشعراء الذين عبروا عن تجربتهم بواسطة الرموز الأسطورية إنما تبوأ أسلوب اليوت وتكنيكه ، وبعض رموزه غير أن خالدة سعيد تخالفه الرأي في بعض المفارقات البسيطة ، من حيث كون « شعر اليوت يمثل فراغ الحضارة الحديثة ، أي حضارة العلم والصناعة التي بلغت بالإنسان درجة كبيرة من السيطرة على قوى الكون المادية » في حين تصور الرموز الأسطورية لدى الشعراء التمزجين فراغ حياتنا الحاضرة البعيدة عن العلم ، العارفة

(٥٩) . ينظر : مقدمة ناجي طروش ، في المجموعة الكاملة لسياب ، المطبعة الأولى .

(٦٠) . ينظر كتابه : الأسطورة في الشعر المعاصر عن خالدة سعيد : البحث عن الجذور (قصول في نقد الشعر) دار مجلة شعر بيروت ١٩٦٠ ص ٢١

في الخسوف والإعلام الخرافية » (٦١) . يبدو أن المفارقة هنا تظهر في مدلول الفراغ بين حضارة الصناعة التي بهرت الغربيين ، وأفقدهم معاني القيم الانسانية ، وبين تخلف الحضارة في أممنا العربية المتخلفة بالغيبات والمعتقدات البائدة ، لذلك جاء هؤلاء الشعراء في نظرنا نقد الحديث يمترون عن هذه التجربة بقصد زرع الانبعاث فيها ، أملاً في أن تكون رؤيا الشاعر فائدة لتغيير الأسلوب السائد ، وتفتح على عصر حديث جديد . وهذا ما ألمحته أيضاً ريتا عوض التي لاحظت أن الفارق بين أزمة الحضارة الغربية « تختلف عن العضلة الحضارية التي يقف أمامها الشاعر العربي الحديث » فالبيوت يقف في مواجهة حضارة هزلة محتضرة ، وشاعرنا المعاصر يشعر أنه على عتبة انبعاث حضاري ينهض بالحضارة العربية من جمود وانحطاط ظلت سجيته تقزون ، هذا الاختلاف في التجريبتين الشعريتين أدى إلى اختلاف البناء الأسطوري والدلالات الرمزية في الشعر العربي الحديث عن بناء قصيدة اليوت ودلالات رموزه ، خصوصاً عند شعرائنا الواعين ذلك الاختلاف (٦٢) ، ولعل خير من يمثل هذا الجانب ، الشعراء التمززيون بـ كما وصفهم جبرا إبراهيم جبرا - وأوضح الدلائل على ذلك في قصائدهم ما نجد عند خليل حاوي في جميع دواوينه ، وكذلك أدونيس في بعض من شعره ، كما جاء ذلك في قصيدة النراة التي قدم لنا فيها أبشع صور الإنسان العربي ، وعلى الرغم من أن هذه القصيدة لا تستعين بالرمز الأسطوري ، إلا أن فيها من الرموز ما يكفي للدلالة على أزمة حضارة الأمة العربية ، ومحاولة انبعاثها

(٦١) خالدة سعيد : البحث عن الجذور ، ص ٢١

(٦٢) ريتا عوض : خليل حاوي ، سلسلة اعلام الشعر العربي الحديث (المؤسسة العربية للدراسات والنشر ط ١ ١٩٨٣ ص ٤١)

من جديدة ، وذلك من خلال التعبير بالفن الرقمية التي وثقها في
دلائلها النفسية عن كيان الوجود الانساني، وما يحيط به من «موت»
وفي هذا يقول أدونيس :

فراغ زمان بلادي فراغ

...

فراغ يمشي فيه القمار

ويسكنه الفاتحون التناثر

هنا ، حرم يوطا ،

هنا شرف يصدا .

هنا عالم يهصد

ويوقف عن سيره ويود

فراغ تكمش في جيلنا بأعمق أعماقه . (٦٢)

إن هذه الصورة الشعرية في نظر الدكتور عبد الحميد
جيدة تمثل « حطام الانسان في حضارة القرن العشرين » والشاعر في
نظره هنا يفتش في أرجاء ذاته وتراث أمته وحضارة انسانيته « عن
رؤى جديدة تخفف عن الناس آلامهم » (٦٤) ، وهذا ما يجسد مفهوم
الفرقة النفسية الناتجة عن انعدام التوازن النفسي ، وفقدان روح
القدرة على التواصل مما ينتج عن ذلك عدم التمكن من البناء .

(٦٢) المجموعة الكاملة (١/ ٢٣١ ، ٢٣٢

(٦٤) الانجازات الجديدة في الشعر العربي المعاصر : من ٢٣٩

إن المحور الأساسي في عالم القصيدة المعاصرة الذي « يور حواء »
الفكرة العامة هو مشكلة الوجود الانساني « من حيث هو كائن
اجتماعي تسوده الارادة بأن يعيش عيشة انسانية » والشاعر المعاصر
في هذه الحالة كان دوماً متوجهاً الى استكشاف معالم الانعزال
الحضاري العربي - وقد ألح الشعراء المعاصرون - حتى ولو كان
ذلك دون وعي منهم على هذا الانعزال ، وانخذلوا الرموز الأسطورية
سبيلاً لهم لإعادة نبض حياة الأمة العربية ، وذلك بما عبر عنه جميل
حاوي بشكل واسع ، وتبنيته في جميع دواويله « فعجداً صنورة
موت الحضارة العربية ، من خلال شعوره المتنامي الذي أدّى به الى
أن يقسو على كل ما في الكون العربي ، وأن يتقل الحصن الوجودي
من الضرورة الى سجاوية الوجود بالافتتاح على منابع الفكر
والابداع الانساني العالمي » محاولة منه في أن يوقعه الى مصاف
الرؤيا الاستشرافية ، وبذلك يصبح الشعر في تشدد الشاعر علني
الأولي التي ملأ بها بحث عنها من أجل ولادة جديدة ، لهذا الكون ،
وذلك ما عبرت عنه شاعريته الحضارية ، وهي شاعرية في نظريتها
عوض تتخذ من الحياة « مرقفاً كاشفاً ورائداً لا يكتفي بوصفه ما
هو كائن ، بل يستشرف آفاق المستقبل » من هنا ارتبط الشعر
بالنبوة في التراث الانساني ، لأن الشعر كالنبوة ، قوامه الرؤيا التي
تتخذ عبر مظاهر الواقع الى الحقائق الجوهرية في الوجود ، وتعبّر عن
نفسها تعبيراً مجازياً ، يصل ذروته بالنموذج الأصلي والقصص
الأسطورية (٦٥) ، التي تجد انصار الفكر الواعي بالأزمة الحضارية
التي استلبها اليأس والاحباط ، وفي هذه الحالة يكون تصور الشاعر
هو التعبير عن جوهر الوجود الانساني عموماً ، ومعاناة الوجود

(٦٥) خليل حاوي : ص ٢٥

العربي على وجه الخصوص في مظهره السامي، وذلك خاصة جديدها،
«صيدة بعد الجليل الشاعر خليل حاوي الذي اعتبرها - في مقدمة
وجنتها لها -» على أنها تبرع عن معضلة الموت والبحث عن حياة
هي أزمة ذات حضارة ووظيفة كونية - يفيد الشاعر من أسطورة
يسوز، وما ترتز إليه من غلبة الحياة والخصب على الموت والجفاف،
يفيد من أسطورة العنقاء التي تموت، ثم يلهب رمادها، لتجيداً
لأنه «وفي حياتها دليل على رغبة الشاعر في إحياء الحضارة المرفقة
وانبعاثها من جديد»:

١ - عصر الجليل

فتدما ماتت عروق الأرض

في عصر الجليل

ماتت فينا كل عروق

يبست أعضاؤنا لهما قديماً

عبثاً كنا نصدّ الريح

والليل الحزين

ونداري وعشة

مقطوعة الأنفاس فينا،

رعشة الموت الأكيد

في خلايا العظم، في سرّ الخلايا

«يُنظر: المقدمة التي خص بها الشاعر للصيدة (بعد الجليل) من

المجموعة الكاملة دار العودة بيروت ط ٢ : ١٩٧٢ ص ٨٥

في لهبات الشمس، في صحو المرات

في صبر الباب، في أقيّة الفتاة،

في الخمرة، في ما ترشح الجنان

من مدام الصنيد

رعشة الموت الأكيد

يا الله الخصب، يا بعلًا يفض

التربة العاقر

يا شمس الحصيد

يا إله ينفخ القبر

ويا فصحاء مخيد

انت يا تموز، يا شمس الحصيد

تجئنا، نج عروق الأرض

من عقم دهاها ودهانا،

ادفني الموتى الحزاني

والجلاميد المبيد

عبر صحراء الجليل

انت يا تموز، يا شمس الحصيد

٢ - بعد الجليد

كيف ظلت شهوة الأرض

تدوي تحت أطباق الجليد

شهوة للشمس ، للقيث المختفي

للبنار الحي ، للفلل في قبور ودن

إله الحمل ، تموز الحصيد

شهوة خضراء تاتي أن تبيند

وحين نبضه يسري الى القبر ، إلينا

يا حنين الأرض لا تقس علينا

...

يا إله الخصب ، يا تموز ، يا شمس الحصيد

بارك الأرض التي تعطي رجالا

أقوياء الصلب نسلا لا يبيند

يرثون الأرض للدهر الأبيد

بارك النسل المتيد

بارك النسل المتيد

بارك النسل المتيد

يا إله الخصب ، يا تموز ، يا شمس الحصيد (٦٦)

٦٦ المجموعة الكاملة : ص ٨٧ - ٩٨

- ١٢٨ -

من هذه الرؤيا الاستشرافية ، الموجودة في المقطع الثاني ، التي تصور منع الانبعاث للأمة العربية ، تدرك مدى قدرة الشاعر على اهتمامه بقضايا أمته التي أراد أن يعيد لها مجدها - أو على الأقل يطمح - في توحيد التجربة عبر إيقاع حركية الخصب . وبما رحلة السندباد في عالم تجربة خليل حاوي الشعرية إلا دليل على تطوُّره بين حوار الحضارات ، يسير أغوار مدار الزمان ، وإيقاعاته التحولية في هذا الوجود ، وذلك بعد فشل السندباد في رحلته العادية ، تأتي هذه الرحلة لتفوض في أعناق اللاوعي « يجوس فيها الشاعر دروب ترعاته الخفية ، ويستجلي معالمه العميقة ... » فالحصيدة مثالا « موافقا لحلول الشاعر في قلب أمته العربية ، وشغافه سماته النفسية، ورموزه الفنية عن شخصيتها الراهنة بكل نقائصها وتطلعاتها ، وعن مكوناتها التاريخية بكل ما كان لها من قدرة على اتصال بجوهر الوجود » (٦٧) في منبعه الأصيل المميز للروح الحضارية ، وهي في دور أوج العطاء . من هذا راح الشاعر خليل حاوي يستقي فنس رحلة أخرى في قصيدة جنبة الشاطئ ، معالم الحضارة الشرقية ، تقوم بها هذه المرة عجربة نارية مصنوعة من لهات الرياح بين الذرى ، ومن عصف الموج على الصخر ، ومن كبريت الشبق في صلب كل ذكر ، ومن فيض الأرض بالورود والشر ، بالشوك والعوسج ... إن رحلة العجربة هذه تعطي مدلول رموز الانسان ذاته بين فاعلياته الخفية التي اشتعلت في صناعة كل ما يزين متحف التاريخ ، ويثقل كاهله في الوقت ذاته » (٦٨) .

(٦٧) د. أنس داود ، الأسطورة في الشعر العربي الحديث : ص ٣٢٧ ، ٣٢٨ .

(٦٨) ينظر : مطاع صفدي : الشعر ، الكون ، الفساد ، مقال في مجلة الفكر العربي المعاصر ، عدد خاص بخليل حاوي ، ع ١٦ / ١٩٨٣ ص ١٣ .

- ١٢٩ -

إن فكرة الانبعاث الحضاري تكاد تكون السوداء في حركة تجربة خليل حاوي الشعرية ، وذلك ما جسده - أيضاً - في قصيدة لعازر الذي أراد لنفسه أن يموت وأن يدفن في حفرة بلا قاع ، غير أن عودة لعازر إلى الحياة ترمز إلى الانبعاث - بصورة أدق - وهو بين الحلم والحقيقة ، « وليست تلك الرؤيا إلا مضيق العجز عن تفسير مضمون الانبعاث ، الذي لم يأت إلا بشور ما قبل الموت والاندثار » (٦٩) ، من خلال ما جسده مرحلة عقم الحضارة العربية التي تشير وفق منظور خليل حاوي تجاه شعائر الغضب والبعث - لتعيد الخلق إلى نقائه الأمل ، وذلك ما نستشفه ما وراء شخصيات الأسطورية المبثوثة في ثنائيات قصائده ، التي تجسد توق الإنسان إلى وجود تمتع الإرادة الشاملة نحو السيادة ، وهذا ما يطمح إليه كل شاعر يسعى إلى وحدة الرؤية الكونية ، حتى يتحقق لها أسباب التجدد والانبعاث « سواء عاش حياته في رموز عصره أو عاشها في رموز الحضارة الإنسانية المتقدمة » فهو إنما يجسد وحدة الوجود البشري بين الإنسان والعالم والأشياء جدلياً وقديماً .. وهكذا نلاحظ نكل الأقمعة ... ذلك أن الحضارة ، الثقافة التي تحل في الشاعر ، وتصبح جزءاً من ذاته ، تكون هي تصويره عن العالم والإنسان وكذلك الرموز التي يعبر بها الشاعر : تكون هي وعيه ، وموقفه ، وتصوره للكون ... تكون هي القصيدة » (٧٠) .

إن استدعاء الرمز الأسطوري ، يعطي تفسيراً لتجربة الشاعر التي تشدها جاذبية خاصة تتواءم مع حسه وتفكيره ، وتبعاً لذلك

٦٩١ المرجع السابق : ص ١٥

٧٠١ ينظر ، طراد الكبيسي : مقالة في الأساطير في شعر عبد الوهاب البياتي ، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي - دمشق ،

١٩٧٩ ص ١٢ ، ١٣

بغية الشاعر ٦١ : أنه ما له بواسطة الرمز الأسطوري ، لا كما يبدو به في معطياته المرفقة ، بل يفتحي عليه أبعاداً استشرافية . وذلك بإعادة صياغة الواقع المعيش إلى عالم ترتقي فيه القيم التي مصاف الكمال ، والشاعر عندما يستدعي رمزية هذه الشخصية الأسطورية أو تلك ، إنما يجعل في حسانته أنه يستدعي نموذجاً تاريخياً له أبعاد التي يرمي إليها ، مثلاً ذاكرة الضمير الجمعي ، فيصبح هذا الضمير المحرك للفعال ، والملازم لجميع تصورات الشاعر ، ذلك أن الشاعر لا ينظر - من خلال توظيفه هذا الرمز - إلى الواقع في وصفه العرضي ، وإنما يتجاوز ذلك في محاولة التشريع لهذا الواقع بدلالات جديدة تربط الإنسان بجميع معطيات الكون .

وبذلك يكفل الرمز الأسطوري ، أو الأسطورة في إطارها العام - كما جاء في قول أحسان عباس « تكفل نوعاً من الشعور بالاستمرار » كما تعين على تصور واضح لحركة التطور في الحياة الإنسانية ، وهي من ناحية فنية تسعف الشاعر على الربط بين أحلام العقل الباطن ونشاط العقل الظاهر ، والربط بين الماضي والحاضر ، والتوحيد بين التجربة الذاتية والتجربة الجماعية » (٧١) ، وعلى هذا الأساس يحتل الرمز الأسطوري مقاماً مهماً من خلال محاولته استكشاف جوهر الإنسان ، المرتبط بالموقف الشعوري في إمكانياته التجريبية المضاحية لتصورات الشاعر التي تتبع أسسها من مصدر اللاشعور ، وهكذا يتحول الرمز الأسطوري في صورته المستعارة إلى وظيفة تفسيرية لواقع الضمير الجمعي على لسان ضمير الشاعر الذي يرغب في تحقيق البعث والتجديد لحياته الفلقة ، ضمن هذا الكون القائم على الحيرة التي ألمت بأمته .

٧١١ اتجاهات الشعر العربي المعاصر (سلسلة عالم المعرفة ١٩٧٨/

ص ١٦٥ -

- ١١ -

- ١١ -

الفصل الثالث

الوظيفة النفسية للايقاع

- النبض الايقاعي

- تطور المراحل الجمالية للايقاع

- القوة الانفعالية للايقاع

- الدفقة الشعورية

النبض الإيقاعي :

إن الابداع الموسيقي قائم على الأساس النفسي الذي يوحد بين الاحساس والشكل في جميع صوره ، النابع من تآلف الأصوات وانسجام الحركات وفق مشيرات خاصة تخضع في الأساس لقواعد الحياة في وقع حركاتها واتحاد أشكالها ، وذلك حين تختوي فيه النفس بمعطياتها العاطفية مع المواصفات الخارجية التي تتحد معها وتبرز لها حركاتها ، لذلك يكون الشكل الخارجي دوره في توجيه نبضات النفس في حركتها النغمية ، ويتناسك معها داخلياً ، ذلك أن الاحساس بمظاهر الكون يتضمن في عمقه افعال الذات التي تنسجم مع اتحاد الشكل الذي تستجيب له النفس فتفرز ما يثير فينا الاحساس بالمتعة ضمن نغبات تتوالى على النفس فنلتذ بصامعها وفقاً لما تحركه فينا هذه النغبات من ايقاع يناسب مجريات عواطفنا . وقد رأت الفلسفة القديمة أن هذا الاحتواء بين حركة الشيء والصوت الموسيقي هو الذي يؤثر في النفس فيذيب التذمر والغضب ويلطف الخلق ويسهل القيادة (١) .

ولما كان الشعر هو التعبير بالإيقاع عن عمق أسرار النفس وفق التجربة التي يخوضها الشاعر المرتبطة بالحدث الذي يلتحم مع هذه

(١) ينظر ، جمهورية أفلاطون : تر/ حنا خباز، دار الاندلس ، ص ١٦٧

التجربة ، لما كان الأمر كذلك ، فإن هناك مسألة حسيّة بين الشعر والموسيقى ، يكون محورها انفعال الذات الباشية وتأثيرها في المتذوق ، ومن جهة أخرى فإنه إذا كانت الموسيقى تسعى إلى الانسجام ، وبمث الراحة والمتعة والشروء المحب ، فإن الحقيقة الشعرية تعيل على ادخال المتعة إلى النفوس ، المتعة التي تشمل بالمفهوم الكائني امتدادا للحياة ، ومن ثمة فالشعر يكفل التوازن النفسي ويضمن سعادة النفس^(٢١) من خلال شدة الارتباط بين تأثير العالم الحركي في تناسقه ، والمعطيات الحسية التي تتخذ من التوتر سبيلا للتوافق بين التوقيع الموسيقي والدلالات الصوتية . وقد أدركت العرب قديماً هذه الظاهرة ، ولعل في ربطهم بين الصوت ومدلوله الدوقي ما يوحي بأن موقفهم هذا يدل على اهتمامهم بروح النغم الموسيقي فيما يبعثه في المتلقي من متعة ذوقية من خلال تمييز لحيي يوحده إيقاع الكلمات لترجم مشاعر الذات المبدعة ، وفي هذا قول الجاحظ : فأمر الصوت عجيب ، وتصرفه في الوجوه عجب ، فمن ذلك أن منه ما يقتل ... ومنه ما يسر النفوس ... حتى ترقص ، وحتى ربما رمى الرجل بنفسه من حائق ، وذلك مثل هذه الأغاني المطربة ، ومن ذلك ما يكمد ، ومن ذلك ما يزيل العقل حتى يفتي على صاحبه كنعو هذه الأصوات الشجية ، والقراءات الملحنة . وليس يعترهم ذلك من قبل المعاني ، لأنه في كثير من ذلك لا يفهمون معاني كلامهم . وقد بكى ماسرجونه* من قراءة أبي الخوخ ، فقيل له : كيف بكيت من كتاب الله ولا

(٢١) ينظر : د. عبد الفتاح صالح نافع : عضوية الموسيقى في النص الشعري ، مكتبة المنار الأردن ، ط ١ ، ١٩٨٥ ، ص ١٨
(*) طيب بصرى يهودي ، وكان أحد المترجمين من السريانية إلى العربية .

تصدق به ؟ قال : إنما أبتاني الشجلا^(٢٢) ، وفي هذا الشأن يتجلى العنصر القاد العرب القدامى بشكل واضح فيما تعرضوا له للأحسن الخيالية في بناء الأوزان الشعرية وبخاصة ما وضعه جازم القرطاجني بشأن التناسب بين كفيات مواقع المعاني من النفوس والابانة عن أنماط الأوزان في التناسب ، والتنبيه على كفيات ميانى الكلام ، وعلى القوافي وما يليق بكل وزن منها من الأغراض ، والاشارة إلى طرف من أحوال القوافي وكيفية بناء الكلام عليها وما يعتريه أحوال النظم في جميع ذلك من حيث يكون ملائماً للنفوس أو منافراً لها^(٢٣) .

إن وجهة النظر هذه عند القدامى تستهدف القيمة الحقيقية للصوت ومدى تأثيره في النفوس ، لأن الصوت في هذه الحالة يتكون من مجسومة من الصفات يمكن حصرها في أربعة مصطلحات أساسية^(٢٤) :

أ - الحدة .

ب - درجة علو النغمة .

ج - المدى الزمني الذي يستغرقه نطق الصوت .

د - المزاج أو الكيفية .

(٢٢) ينظر : الحيوان : ١٩١/٤

(٢٣) ينظر : متهاج اليقلاء وسراج الأدباء ص ٢٢٦ ، وفي مواضع أخرى من الكتاب نفسه .

(٢٤) ينظر : د. سيد الجراوي : موسيقى الشعر عند شعراء أبولو ، دار المعارف ، ط ١ - ١٩٨٦ ، ص ١٦

وهي صلات تغطي للصوت الموسيقي قيمة السمع في النص الشعري. وذلك من خلال ما يمتدح وقع الكلمة من نغم سوي يتناسب مع وقع حركة النفس التي تنفعل لقيمة الصوت ومعانيه السجية وفي ذلك يعتقد الدكتور عبد المالك مرتاض من أن « النص الموقع هو نفسه يكون ذا تأثير على صورة الاستقبال أو التلقي لدى المستمع » (٦) . والشعر في هذه الحالة يتوقف على اختيار الكلمات ذات الهدف التأثيري في معانيها السيكولوجية لأنها تتبع في الأساس من المشارات العطفية وتعبّر عن خيال الشاعر الخامد ، وذلك من خلال ما تغطيه الكلمة من توافق جدلي بين المعنى « الرمز الملازم للذات الباطنية » وما توحى به في قدرتها الدلالية على إعطاء صورة التلاحم بين فكر الذات المبدعة وما تثير به « لأن » الكلمات في الشعر تستعمل استعمالاً خاصاً من شأنه أن يبرز جوانبها الوجدانية ومضامينها العاطفية ، ويمكننا أن نضل إلى هذه النواحي عن طريق دراسة صلة للكلمات بدلولها الاجتماعية ، فالكلمات لها معانيها ومغزاها ، وتفاعلها مع نصوصها التي وجدت فيها توضح لنا قيمتها الوجدانية بالإضافة إلى مضامينها الفكرية » (٧) .

إن المصدر العاطفي للإيقاع أساسه اختيار الكلمات من حيث كونها تعبّر عن قيمة التأثير الذي تحدثه في أذواق المتلقي ، ومن أجل ذلك تكون وظيفة الكلمة في مدلولها الإيقاعي هو أحداث استجابة ذوقية تفتح الحواس وتثير الافعالات ، وفي هذا الشأن يقول تزار

(٦) الف - ياء (دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة ابن ليلاي لأحمد السيد آل خليفة مخطوط بديوان المطبوعات الجامعية) الجزائر .

(٧) ينظر : عبد الفتاح صالح نافع : خوية الموسيقى في النص الشعري ص ٣٦ .

قبالي - معجماً من دواوينه الثلاثة الأولى : « كانت تنسج على جالة موسيقى تدفعني في أكثر الأحيان إلى أن أعني شعري بقصود عال ... وكانت حروف الأجدية تمتد أمامي كالأوتار ، والكلمات تسبح حداثاً من الإيقاعات . وكنت أجلس أمام أوراقها كما يجلس العازف أمام البيانو أفكر بالنغم قبل أن أفكر بمتناه » وأركض وراء رنين الكلمات قبل الكلمات (٨) لأن في اختيار رنين الكلمات دلالة على قدرة الشاعر في امتلاك أدواته الفنية المعبرة عن عواطفه وأحاسيسه الكامنة في اختيار الأصوات ورنين الكلمات التي تنحصر أهميتها في إثارة وتهميج الالهالات ، وعلى هذا الأساس ينبغي أن ندرك أن إيقاع الكلمة في النص الشعري يتجاوز مدلول الوظيفة الخارجية للنغم إلى ما ينبغي أن تحدثه الكلمة في تآلفها مع النظم النغمية من تأثيرات فنية ، لأن الكلمات وحدها في لغة الشعر هي التي تعبّر عن مكونات الشاعر ، وتعبّر بنفسات تبعث السرور في المتلقي من حيث كونها تعبّر عن مضامين فنية تشدّد الشعور « وبناء على هذا كان النغم جزءاً لا يتجزأ من التجربة ، يسو بنموها ، ويتطور مع بقية عناصرها ، ولا يمكن فصله عن الألفاظ ، إذ هو تعبّر عن حركة الافعالات في نفس الشاعر ويكون مع الألفاظ الشكل الذي تتبلور فيه التجربة ، فهو جزء متمم لمعنى القصيدة ، وبإهماله نضل جزءاً هاماً من المعنى ، وعلى هذا نحن لا نستطيع أن نفهم العمل الفني أو نحدد قيمته دون اعتبار الجاذبية الحسية وارتباطاته التخيلية ، وبنائه الشكلي ... (لأن) مادة القصيدة

(٨) ينظر : قصتي مع الشعر ص ٦٠ - ٦١ . من : د. أحمد إسماعيل ساعدي : حركة الشعر الحديث في سورية - دار المأمون للتراث ، دمشق - ط ١ : ١٩٧٨ ص ٢٦٠ .

تألف من الحركة الذاتية الداخلية للشاعر^(١٥)، تبعاً للتجربة التي يمر بها في حياته اليومية عبر تساوق الأحداث، مع ما يشعر، وما يعبر به ضمن النسق اللغوي في إيقاعه الخاضع للحالة النفسية.

تطور المراحل الجمالية للإيقاع :

تميزت القصيدة العربية منذ نشأتها بالنظام الإيقاعي الذي يعود في جذوره التاريخية إلى الأوزان الخليلية، وقد عتبت الدراسات النقدية القديمة عناية كبيرة بموسيقى الشعر من حيث المظهر الخارجي في تناسبه الصوتي، وأن ما يميز الشاعر عن سواه هو استعماله أداة الموسيقى بوصفها حلية خارجية تزينا القافية، وتنوع في أشكالها بالزخافات والعال، والأسباب والأوتاد على نسق منظم من حيث مخارج نطق الحركات والسكنات عبر مسافات زمنية متساوية، أما ما كان منها من صورة إيقاعية فلم تنفطن لها الدراسات إلا في مرحلة متأخرة وبخاصة ما جاء من بعض الفلاسفة المسلمين، نحاول أن نستخلص آراءهم فيما جاء به القمطاجني الذي أفاد من ابن سينا*، وابن رشد*، في تعريفه للوزن بقوله : « والوزن هو أن تكون

(٩) د. عبد الفتاح صالح : نافع : عضوية الموسيقى في النص الشعري ع ٣٩

(١٠) جاء في تعريفه للوزن : ومعنى كونها مؤزونة أن يكون لها عدد إيقاعي، ومعنى كونها متساوية هو أن يكون كل قول منها مؤلفاً من أقوال إيقاعية، فإن عدد زمانه مساو لعدد زمان الآخر. (بنظرة الشفاء ص ١٦١، ملحق بـ فن الشعر).

(١١) أن القول المؤزون إذا ابتدأ القائل بصدره فهم منه السامع عجزه للمناسبة التي بينها، والمشكلة (تلخيص الخطابة ٨٩).

المقادير السداسية تساوي في أزمنة متساوية لانفعالها في عدد الحركات والسكنات والترتيب. فما حذف من بعضها على بعض الوتيرة التي بينها^(١٢) أمكن أن يتوقف على ما بني منه وأن يتلافى السكين الحركات والسكنات المكتنفة له قدر ما فات من زمان النطق به. فيعتمد المقداران بذلك فيكونان متوازيين^(١٣)، وقد كانت ظاهرة التناسب - هذه - شرطاً أساسياً لتحديد مقاييس الوزن العروضي في القصيدة العمودية ذات النظام المتوازي المحفوظ بتزاوج الأجزاء.

إن من يتبع نظام الأوزان في الدراسات القديمة، يجدد بحثه على الاتجاه الجمالي في وحداته البنائية، أما ما كان لهذا النظام من صلته بالمعنى الدلالي الذي يحصله من حيث كونه وظيفة إيقاعية مرتبطة بالنفس فلم يتعرض له القدامى إلا بصورة ميسرة لا تعدو أن تكون شذرات في ثنايا دراساتهم - عدا ما جاء من حازم القرطاجني وحديث بعض الفلاسفة المسلمين - لأن غاية الدراسات القديمة في بعضها كانت تستهدف تحقيق النعمة الجمالية، وفي المقابل نحن لا نريد أن نرغم الدراسات الحديثة أن تفهم النصوص القديمة باستخراج ما تسعى إليه من أهداف بحسب المنهج الذي تدعو إليه، وإنما كل ما في الأمر هو أن نستقرئ النصوص وفق منطق الاحتمال المقبول، ومن هنا ندرك أن قيمة الإيقاع كان يغلب عليها الطابع الجمالي إلا ما كان نابعاً من غفو الخاطر ووشى الغريزة، من ذلك مثلاً قول ابن عبد ربه : « زعمت الفلاسفة أن النغم فضل بقي من المنطق لم يقدر اللسان على استخراجه، فاستخرجته الطبيعة بالألحان على التجميع

(١٠) يعني الزخافات والعال.

(١١) متهاج البلاء وسراج الأبداء ص ٢٦٣

لا على التقطيع ، قلباً ظهر عنقه النفس وحلت اليه الروح » (١٣) .
من هذه النظرة - البسيطة - التي حركت قرائهم المتأينة من واقع ما أولعوا به من روح الشاعرية التي تملك طابعهم ، نستطيع أن ندرك أن الإيقاع في اللغة الشعرية القديمة كان ينسج نحو الجانب النفسي في علاقة التبر بالجوانب الوجدانية يخطى ويئدة الى أن جاء حازم القرطاجني الذي أبان بشكل واضح وظليمة الإيقاع ، وأنسأط الأوزان وعلاقتها بالأغراض في تركيبها المتلائمة مع النفس ، من ذلك قوله مثلاً : « ومن يتبع كلام الشعراء في جميع الأغراض وجد الكلام الواقع فيها يختلف أنماطه بحسب اختلاف مجاريها من الأوزان ... فالمرض الطويل نجد فيه أبداً بهاء وقوة ، وتجد للبيط سبالة وطلاوة . وتجد للكامل جزالة وحسن اطراد ، وللخفيف جزالة ورشاقة ، وللمتقارب سبالة وسهولة ، وللمديد رقة ولينا مع رشاقة ، وللرمل ليناً وسهولة ، ولما في المديد والرمل من اللين كانا أليق بالثناء وما جرى مجراه منهما بغير ذلك من أغراض الشعر » (١٤) . فإذا كان الوزن الإيقاعي هو الذي يوجه الغرض المقصود ويحدد المعنى المطلوب بحسب أبنية التناسب وما يسوغ فيها من أغراض ملائمة للقطرة السليمة ، ويستسيغ الذوق العام ، حتى يكون الإيقاع مؤثراً في متلقيه ، إذا كان الأمر كذلك عند القرطاجني ، فإن بعض الدراسات الحديثة تقف من هذا الرأي موقفاً مغايراً ، من ذلك ما رآه الدكتور شكوي عياد من « أن أدواق حازم

(١٢) ينظر : المقدم الفريد ١٧٧/٣ ، نقلاً ، د. علي عشري زايد : حسن

بناء القصيدة العربية الحديثة ص ١٦٢

(١٣) منهاج البلاء وسراج الأدياء ص ٢٦٨ - ٢٦٩ ، ونصوص أخرى في مواضع متفرقة من الكتاب .

للأوزان العربية - نحن ندرك كثيراً من الذاتية التي ساطت عائقه على هذه الأشكال طاماً يند في الكلام على الأوزان منحصراً في القسمة السطحية للتفاعل ، غير متجاوز هذه القشرة الى عالمها الداخلي الفني المكون من أصوات لها قيمتها النغمية ، ولها في الوقت نفسه قيمها الموسيقية . » (١٥) وإذا كان حازم القرطاجني قد وصل الى هذا الحد فذلك لأنه استطاع أن يدفع بالأوزان العربية والنظم الإيقاعية الى مكانة أسنى يكون فيها الإيقاع قابلاً للتجربة الذاتية والمراحل التي يمر بها الشاعر نتيجة إثارة الدوافع النفسية التي تستلزم اختيار الوزن الملائم للدوافع التي أحدثت هذه التجربة ، أما رأي الدكتور شكوي عياد فانه قول يقضي القيمة الحقيقية لمجهود القرطاجني بشأن وضع أحكام لمعايير الشعر وأنظمته الإيقاعية من خلال تبينه لكافة الجزيئات المروضية ، محاولاً بذلك تبيان حدود الإيقاع الموسيقي في إطاره الجنائي المنبعث من قوى النفس ، وعلى هذا الأساس يخضع حازم على أن يكون الإيقاع ملائماً لانفعالات الذات الشاعرة .

لقد بقي مفهوم الإيقاع قائماً على هذا الحد الى أن جاءت الدراسات الحديثة فحاولت إعادة اعتبار مجهودات القرطاجني لما فيها من صلة بين الوزن والمعنى ، فأعطت لهذا الجانب دوره الفعّال ، وتعددت الدراسات وتنوعت مجاريها بحسب المنهج المتبع الذي يعكس الاهتمام البالغ للحالة الشعورية التي تحدد التوجّهات الإيقاعية وفق التوجّهات النفسية ، وذلك من خلال ربط الإيقاع بالمعنى ، وهذا ما ستحاول أن تتعرض له تباعاً ضمن التطور التاريخي

(١٤) موسيقى الشعر العربي (مشروع دراسة علمية) دار المرفقة

منصرط ٢ ، ١٩٧٨ ص ١٥٠

لحركة الإيقاع في الدراسات الحديثة ، مركزين على ما بهم موضوعنا ، متجاوزين ظاهرة البدء بالتردد على الشكل القديم ، والخروج عن نظام الأوزان الخيلية الى ما تعبر عنه الدراسات المعاصرة بالموجة الشعورية ، أو الدفقة الشعورية التي تعكس الموجة الإتفالية .

لقد تطورت القصيدة العربية من الشعر المنظم في بنية البيت التقليدي ، والشعر المرسل غير المقفى ، الى الشعر الحر الذي تميزت تسمياته بحسب الوثبة الشعورية ، وقد تعددت أضربه فأصبح يطلق عليه شعر التفعيلة ، أو البطر الشعري ، أو الجملة الشعرية فيما بعد ، وهي أوجه لا تحدد المسافة الزمنية لانتفاء البطر الشعري أو الجملة الشعرية ، وإنما تخضع في نظر الدراسات المعاصرة الى الدفقات الشعورية التي تعكس بدورها على نظام الإيقاع الذي تتموج نغماته بتسوج حركات النفس ، وقد بدأ الاهتمام بهذا الجانب بوفرة ودقة منذ مطلع القرن العشرين ، رجع مصدره الأصلي في زمننا الى جماعة الديوان التي دعت الى حركة التجديد في جميع المجالات ذات الشأن ببناء القصيدة العربية ، وهذا ما نجده في أقوالهم المتناثرة هنا وهناك وفي مقالاتهم ودراساتهم ، نحاول أن نجعلها في رأي العقاد الذي دعا الى التخلص من قيود النظام التقليدي مبرراً ذلك بأن على الشاعر أن يعبر عن مطامح عصره وهواجسه الداخلية ، من ذلك - مثلاً - قوله في مقدمته لديوان المازني « إن أوزاننا وقوافينا أخيب من أن تنفسح لأغراض شاعر فتحت مغالق نفسه ، وقرأ الشعر الغربي فرأى كيف ترحب أوزانهم بالأفانيس الطويلة والمقاصد المختلفة ، وكيف تلين في أيديهم القوالب الشعرية ، فيودعونها ما لا قدرة لشاعر عربي وضعه في غير البئر ، ألا يرى القارئ كيف سهل على العامة قتل القصص المسهبة والملاحم الضافية الصعبة في قوافيهم المطلقة ؟ ولين

شعري لم يفضل الشعر العامي الفصيح الا ينسل هذه المزية » (١٥) . وكذلك في قوله : « فلو أن شعراء المذاهب يمشوا اليوم من أرواسهم لما نظسوا حرفاً واحداً من مذاهبهم ولكنا في هذا المذهب العصري أشد من أشد دعائنا علواً في الدعوة إليه » (١٦) . غير أننا نجد نغلي عن هذه الدعوة عندما كان عضواً في إحدى لجان الشعر التي خصصت لتقويم ما يقدم لها من شعر حديث ، فكان مما عرض عليه من نوع الشعر الحر قصيدة لصالح عبد الصبور فأحالها على لجنة الشعر وكان هذا النوع من الشعر الحر يصيب الشعر السائب (١٧) ، كما كان يستند في هذه الدعوة على أنها تسيل الى الغناء الأوزان ذات الجهور والقوافي (١٨) ، ومن يتبع آراء جماعة الديوان لا يجد ما يبرر موقفهم من تحديث موسيقى الشعر في القصيدة الحديثة ، لأن دعوتهم عامة في ظل تسميهم بصفات الإيقاع الموروث ، أما حرصهم على التجديد فلم يستند إطار التجربة الانسانية من خلال الاطار الموسيقي التقليدي . وقد ردفتها في الثورة الجديدة جماعة المهجر التي كانت

(١٥) العقاد : الطبع والتقليد في الشعر المصري ، مقدمة لديوان المازني ج ١ ص ٢ . نقلاً عن : د. متيف موسى : نظرية الشعر عند الشعراء النقاد في الأدب العربي الحديث (من خلال مطران الى بدر شاكر السياب - دراسة مقارنة - دار الفكر اللبناني ، ط ١ ، ١٩٨٤ ص ٢٩٣

(١٦) ينظر المرجع السابق : ص ٣٩٤

(١٧) ينظر : د. علي يونسي : النقد الأدبي وقضايا الشكل الموسيقي في الشعر الجديد ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٥ ص ١٨٠

(١٨) ينظر العقاد : اللثة الشاعرة ، مكتبة غريب ص ٢٨

أكثر ثورية على الشعر التقليدي^(١٩) ، وبخاصة ما جاء في هذه الدعوة من ثورة على الوزن والقافية بوصفهما يقيدان انسياق عاطفة الشاعر ومسار تفكيره ، وهذا ما عبر عنه - مثلاً - جبران خليل جبران الذي اعتبر - بدوره - ظاهرة الإيقاع في نظم التقليدي بمثابة قيد ، على الشاعر أن يتخلص منه ، وكان يطالب بالحرية في موسيقى الشعر ، وبناء القصيدة ، لذلك يخاطب المتعلمين بالنظام العروضي القديم بقوله : لكم منها (أي اللغة) العروض ، والتعاقيل ، والقوافي ، وما يحشر فيها من جائز وغير جائز ، ولي منها جدول يتسارع مترناً نحو الشاطئ ، فلا يدري ما إذا كان الوزن في الصخور التي تقف في سبيله أم القافية في أوراق الخريف التي تسير معه »^(٢٠) .

وقد وجد المهجريون في دعوتهم إلى التحرر من القيود القديمة فسحة للتعبير عما يجيش في داخلهم من أحاسيس ، واعتبروا القصيدة في إيقاعها الحديث تميراً عن النفس ، وهذا ما دفعهم إلى التثني بالإيقاع والتنوع في الأوزان والقوافي ، وهي دعوة وجدت صدى عميقاً لدى الرومانسيين الذين كرسوا جهودهم بتفوق العاطفة على ما عداها من المقومات التي تحرك مشاعر الإنسان وأغرقت نفسها في التثني بحضن الطبيعة بمؤثراتها الثلاثية مع إيقاع النفس ، ومعنى ذلك أن القصيدة عند الرومانسيين هي صياغة موسيقية تتناسب فيها الصورة الشعرية مع الإيقاع ومدلول الكلمة ، وهذا ما نادى به أحمد زكي أبو شادي الذي رأى أن الشعر الحديث جدير بأن تكون له ذاته المستقلة الجسيمة المؤثرة وأن يكون الاستهواء والتأثير

(١٩) د. منيف موسى : نظرية الشعر عند الشعراء النقّاد في الأدب

العربي الحديث ص ٣٩٨

(٢٠) المرجع السابق : ص ٤٠١

الوجداني منه ذاتياً ، أي من إيهام المعاني ، ومن روعة الخيال ، لا من موسيقى النغمة أولاً ، وأخيراً ... وعلى الشاعر في رأيه أيضاً أن يخيّر مزج البحور على حسب مناسبات التأثير^(٢١) .

أما موقف الرمزيين فكان تعبير القصيدة لديهم عبارة عن فترة موسيقية تتواءم مع الحركة النفسية ، ويرى سعيد عقل في عدم الموسيقى تعددية في النغم القائم على تعدد الأنغام في ألحانها الصوتية التي تشكل الموسيقى الداخلية ، ذلك أن هذه الألفاظ تضرب أصواتاً مختلفة في وقت واحد فتثير في النفوس الاحساس^(٢٢) ، والتي من شأنها أن تصور معنى إيهام الأفعالات ، وذلك من خلال تفاعل وظيفة الأصوات والصور الشعرية بالإيقاع ، وفي هذه الحالة يكون الخطاب الشعري عندهم هو التعبير بالإيقاع الذي تطرب له الآذان للوصول إلى أعماق النفوس .

وهذا ما دعا شعراء جماعة التجديد إلى محاولة تحطيم الأشكال القديمة للإيقاع الشعري الذي ظل يلوّث وراء الأوزان القديمة كما جاء ذلك في رأي نازك الملائكة التي حرصت على أن الشعر لا يكون إلا وليد القبورة الأولى من الأحاسيس في صدر الشاعر ، وهذه القبورة ذبلة للخيود لدى أول عائق يعترض سبيل اندفاعها ، فهي أشبه بحلم سرعان ما يفتق منه النائم ، والقافية الموحدة قد كانت دائماً هي العائق ، فما يكاد الشاعر يفعل ، وتتمترة الحالة الشعرية ويمسك بالقلم فيكتب بضعة أبيات ، حتى يبدأ محصوله من القوافي يتفلسف ، فيروح يوزع ذهنه بين التعبير عن أفعاله ، والتفكير في القافية ، وسرعان ما تغيض الحالة الشعرية وتهمد قورتها . ويسفي الشاعر

(٢١) المرجع السابق : ص ٤٠٧ - ٤١٠

(٢٢) المرجع السابق : ص ٤٢٣

نصف الكلمات ويرص القوافي دونما حسن» (٢٣) . وازك الملائكة في هذا الاقرار لا تنفي بصنة مطلقة نظام الإيقاع العروضي ، وإنما تعدل منه كسائر رواد الشعر الحديث حتى يكون ملائماً مع طموحاتهم وأذواقهم ، إلى جانب سعيهم الدؤوب بقصد الخروج من نسق القيود إلى حيث إطلاق العنان لحريتهم ، على أن تكون غايتهم في ذلك نابعة من تجارب إيقاع النفس مع إيقاع الحركة لاعطاء صورة مغبرة لربن موسيقى القصيدة تبعاً لمدى الحركة التي تموج بها نفس الشاعر والظروف التي يمر بها ، لأن « حالة الشاعر النفسية في الفرج غيرها في الحزن واليأس ، ونشاط قلبه حين يسلكه السرور هريفة يكثر عددها في الدقيقة ، ولكنها بطيئة حين يستولي عليه الغم والحزن » . ولا بد أن تتغير قيمة الانشاد تبعاً للحالة النفسية ، فهي عند الفرج والسرور متلفعة مرتفعة ، وهي في اليأس والحزن بطيئة حاسمة» (٢٤) .

القوة الانفعالية للإيقاع :

لقد أعلن الشعراء في مطلع هذا القرن تمردهم على الشكل الإيقاعي ضمن ما تستنتجه القواعد الجديدة لقانون التطور ، وقد ارتأى هذا الزميل الأول من الشعراء أن يخلص من قيود قواعد القصيدة التقليدية الجامدة ، إلى مجال آخر أكثر حرية وجد فيه الشاعر قضاء أرحب لينسج المجال تجربته الوجدانية التي من شأنها أن تعبر عما تميل إليه ، وتطرب له حتى تؤثر في الطامع والأذهان .

(٢٣) مقدمتها لديوان : خطاباً ورماد (المجموعة الكاملة) المجلد الثاني

ص ١٨ - ١٩

(٢٤) د. إبراهيم اليونس : موسيقى الشعر ، دار القلم ، بيروت ط ١ ،

١٩٧٢ ، ص ١٩٢

« إذا كانت ثورة الشعراء على نطق القصيدة التقليدي نابعة من احساسهم بما تفرغه طبيعة العصر » فبرر ذلك إلى قاعدة نفسية عامة مؤداها أن تغير المثير يدعو إلى تجديد الانتباه» (٢٥) لأن الشاعر في هذه الحالة يكون قد ملّ برؤيد ما ألفته الأسماع من نظم إيقاعية رتيبة في تساوقها الطبيعي لمخارج الحركات والسكنات حتى أصبح الشاعر مفقداً في حركاته بقايس لا تخضع للتجربة الوجدانية ، ولذا يسار حركة الحياة بتطور نظرتنا إليها وكيفية معالمتها : وانكاس ذلك على أحاسيسه ، وقد وصف أضرار الشعر الجديد القصيدة القديمة بأنها عبارة عن تكرار موسيقي رتيب كما جاء ذلك في قول محمد النوي (٢٦) - مثلاً - الذي عدّ موسيقى الشعر العمودي بأنها عظيمة الدرجة من الرتوب والتكرار وهذه طبيعة - على حسب رأيه - يقر منها ذوقنا الحديث ، ولم تعد آذاننا تستجيب لها ، كما يلاحظ أن هذا الإيقاع بطبيعته يريد من رتوبه وأملاله تظليسه في البحر التقليدي تظلياً مبدعاً صرفاً في السينترة ، إذ بعد انقضاء القصيدة إلى أبيات متساوية تماماً ينقسم البيت إلى شطرين متساويين متناظرين وينتهي كل بيت بنفس القافية والروي من مطلع القصيدة إلى نهايتها . كما يضيف بأن الشكل القائم على قوانين صارمة تامة الانضباط والرتوب لا يسمح بالتنوع وينتهي سريعاً إلى الاحتقار بصرامة قوانينه ، غير أن هذه الرؤية في اتجاه النوي لا تعبر عن عمق التجربة التي تنطلق من تناغم حركة النفس ، وتربط التصور الداخلي بإيقاع الكلمة ، وهو ما يشل سر النغم الإيقاعي في الشعر العربي الحديث ، وليس التنوع في الزخافات والانسياق وراء تعدد

(٢٥) عقيدة عبد القادر : دراسات في علم النفس الأدبي ص ٩٥

(٢٦) ينظر : قضية الشعر الجديد ص ٨٧ وما بعدها .

الأوزان التي اعتبرها التوفيقي شروفاً لتجديد موسيقى الشعر العربي .

وهكذا يتضح لنا من خلال تتبعنا للدراسات الحديثة أن الإيقاع الموسيقي في القصيدة المعاصرة ظل حتى فترة متأخرة في تاريخ حركة التجديد ينمو يخطى ويثد ، لأن كل الذين تعاملوا مع الإيقاع سواء من المبدعين أم من النقاد لم يحددوا لنا وظيفته الأساسية بوضوح ، وكل ما فهمه من رأيهم هو التقليص من عدد التفعيلات والتحرر من قيود القافية والروي ، وهكذا اقتضت هذه الرغبة على الدعوة إلى وحدة التفعيلة ، وهو ما يدفعنا إلى العزم على القول بأن مسار القصيدة العربية ظل عائماً في الشكل الخارجي الذي تمثلته تفعيلة دائرة العروض الخليلية حتى ظهور حركة التجديد ، ولم تكن دعوة الدراسات السابقة^(٢٧) إلى التجديد إلا في مظهرها الخارجي على الرغم مما جاء من بعض الدارسين حين ربطوا دلالة الإيقاع بالأحاسيس الغائبة ، إلا أن ذلك لا يرقى إلى مستوى ما جاء به وعي التجربة عند حركة الحداثة التي دعت إلى ربط تناغم القصيدة بتسويات الحركات الانفعالية للذات المبدعة ، نتيجة ما أدخله الشاعر الحديث على الوزن العروضي من « تعديلات جوهرية أحسن ضرورتها لتحقيق الاحساس بذبذبات المشاعر والمواقف النفسية فأصبحت موسيقى القصيدة الشعرية من ثم موسيقى نفسية في الدرجة الأولى ترتبط ارتباطاً وثيقاً بحركة النفس وتماوجاتها ، وبحركة الاشغال وذبذباته »^(٢٨) .

(٢٧) ينظر موقف العقاد من الشعر الحر .

(٢٨) د. السعيد الورقي : لغة الشعر العربي الحديث ، ص ٢٢٣

أول خبر من مثل هذه الحركة هو الدكتور عز الدين اسماعيل الذي وصف سرية الذات المبدعة في لحظة الكشف عن الرؤيا بما يعبر عنه الشاعر من أسرار الوجود الحقيقي في صورة نابغة من سيات جدك النفس وما يحيط بها من مظاهر الكون ، وذلك من خلال تمرسه لتشكيل الزماني في القصيدة الذي يتلاقى فيه النغم الإيقاعي بالحالة النفسية للشاعر ، وبذلك يكون الدكتور عز الدين اسماعيل التصل بوصفه أول من أقاض القول في ربط الإيقاع بالحالة الشعورية ، أو بمعنى أصح أول من ركز على قيمة الإيقاع النفسي في نمطه الموسيقي ، لأن الدافع الحقيقي في رأيه « هو جعل التشكيل الموسيقي في مجله خاضعاً خضوعاً مباشراً للحالة النفسية أو الشعورية التي يصدر عنها الشاعر » ، فالقصيدة في هذا الاعتبار صورة موسيقية متكاملة ، تتلاقى فيها الأنغام المختلفة وتنفرد ، محدثة نوعاً من الإيقاع الذي يساعد على تسقيق الشاعر والأحاسيس المشتتة ، ونحن في الحفنة لا نرضى عن العمل الفني إلا لأنه ينظم لنا مشاعرنا وينسجها ويربط بينها في إطار محدد .^(٢٩) بحيث يكون من شأنه التعبير عما تعيش به الحركة الذاتية الداخلية للشاعر ، والإيقاع في هذه الحالة لا يقتصر على شدة الاستماع كما كان الشأن في التعبير الإيقاعي المتوارث ، وإنما هو عبارة عن نشاط فني يمار جمال الحركات النفسية في تعبيرها عن الحياة ، وبذلك يرجع الدكتور عز الدين اسماعيل طبيعة الإيقاع إلى عبق التجربة التي يمر بها الشاعر بتأثير التنبه الانفعالي . إن وظيفة البعد النفسي للإيقاع تكمن في ترجمة المعنى الداخلي أي من طبيعة عبق الأفعال الذي من شأنه أن يحدد جمال الصورة الشعرية التي تستكمل شروط نموها بتأثير الانفعال على خيال الشاعر

(٢٩) الشعر العربي المعاصر : ص ٦٢

وذلك لأن الإيقاع الموسيقي « يأتي فيه مساواة مع افعال الـ
الإنسانية » . فهذا يسود الانسجام المطلق بين اللغة الشعرية والايقاع
الموسيقي أن الشاعر ... - ليس هو الذي يختار أوزانه وقوافيه
ويفاضل بين إيقاعات الحروف والكلمات والمقاطع ... وإنما التجربة
الشعرية هي التي تبني نظامها الموسيقي بكامل العفوية والتلقائية^(٢١)
أما تلك المظاهر الخارجية في اختيار الكلمات والألفاظ ذات الدلالات
الصوتية في موسيقاها ، فإنها لا تعدو أن تكون أدوات مساعدة
للتحقيق ما تصبو إليه الحركة الانفعالية التي تستخدم النغم الإيقاعي
للتعبير عن مكتوباتها الداخلية وفق ما تعيش به نفسه ، ومن ثم
يكون اختيار الكلمات والأصوات ضرورة فنية ، يستدعيها الشعور
عبر تطور العلاقة الجدلية بين تفاعل الكلمات والأصوات داخل
بناء القصيدة ، وهذا يتوقف على قدرة الشاعر في جعل التناسب بين
الكلمات ومعانيها السيكولوجية ، « ومن هنا برزت أهمية الموسيقى
التعبيرية الداخلية والافعال النفسية ، فاتجه الشعراء من ثم إلى
خلق حالات من الإيحاء عن طريق موسيقى الألفاظ وإلى الإلحاح على
استخدام الكلمة كدلالة وكصوت انفعالي »^(٢٢) ، من شأنه أن يبرز
جوانبه العاطفية ، لأن الكلمات ضمن هذا السياق في إطارها الإيقاعي
إنما تعبر بصدق عن مشاعر الفنان ، وتعكس مضامينه العاطفية
وتوجهاته الفكرية ، وبذلك تكون عملية انتقاء الكلمات «الألفاظ من
ضرورات الفن التمييزي السامي على شرط - كما جاء ذلك في رأي

(٢١) أحمد الطربسي (وآخرون) : قضايا المنهج في اللغة والآداب ،
مجموعة مقالات ، دار توفيق للنشر (المغرب) ط ١ ، ١٩٨٧ ،
ص ٩٠ - ٩١
(٢٢) د. السيد الورقي : لغة الشعر العربي الحديث : ص ٢١٨

السيد الورقي - أن تكون هذه الألفاظ توازي موسيقاها حجم
موسيقاها باعتبارها على الألفاظ ذات الدلالة الصوتية وعلى الأفعال
ذات الأصوات الحركية ، وتتعاون هذه العناصر مجتمعة مع الوزن
الخارجي وحركات القافية لتعطي لنا في النهاية صورة موسيقية
متكاملة تعتمد على التصوير الانفعالي ومثيراتها الحسية^(٢٣) وهذا
ما يوضح لنا أن بناء القصيدة المعاصرة من حيث الشكل الزماني في
صورته الموسيقية تتكامل فيه دلالة الكلمات في تباينها الصوتي مع
توقيعات النفس ، بحيث يتعاون الإيقاع التركيبي في تناغمه الخارجي
الذي يشبه الصوت والوزن العروضي والقافية ، مع التناغم الداخلي
لتموجات الحركات النفسية في مواءمتها مع الكلمات والمعاني الدالة
على هذه التموجات لتعطي لنا موسيقى تعبيرية تكون فيها الصلة
مرتبطة بين افعال النفس والحركة الخارجية للقصيدة شريطة « ألا
يقصر الشاعر غايته على نغم قيثارته بدون أن يتجاوب هذا النغم مع
حركة النفس في افعالها الجياش وتعايق الفكرة الشعرية مع رئيس
القيثارة الموسيقية للقصيدة وإلا تحولت الإيقاعات الداخلية إلى نوع
من الجلبة الصوتية سرعان ما ينطفئ بريقها ويجمد صداها ويضر
الشعر من بين يديك »^(٢٤) ، وهذا ما جعل الشاعر يتحرك في تشكيل
قصيدته وفق تموجات ذبذباته النفسية وتوتراته الانفعالية ، فاستبدل
الطر الشعري الذي يستجيب لهذه التموجات بتحطيم وحدة البيت
الشعري التي ألزمت الشاعر على أن يكون أسير القواعد الصارمة

(٢٣) المرجع السابق : ص ٢٥٤
(٢٤) د. رجاء عيد : التجديد الموسيقي في الشعر العربي (دراسة
تأصيلية تطبيقية بين القديم والجديد لموسيقى الشعر العربي -
مؤسسة المعارف بالاسكندرية ١٩٨٧ ص ١٤

الوزن العروضي المحكم في ثلاثه العارضي - والذي يفرق عن عليه
فرساً .

أما ما جاء به الشاعر في السطر الشعري فإنه يعبر بالأساس عن
مجرىات عنق الحياة الداخلية التي تترجم انفعال النفس بحسب
تأثيراتها الخارجية ، ومن ثمة تكون طاقة الفاعلية الشعرية متسجنة
مع متطلبات شدة الانفعال وتنوع المشاعر^(٢٤) التي تعكس التجربة
الدائية بكل ما تحمله من خصوصية تحدد الأبعاد النفسية المرتبطة
بالموقف الذي تنفعل له النفس وذلك ما عبرت عنه السطور الشعرية
التي ارتبطت في طولها وقصرها بمدى الدفقات الانفعالية ، حيث
تحاول الصورة الموسيقية كجانب من جوانب اللغة الشعرية أن تنقلها
على النحو الذي نراه مثلاً في الجزء التالي من قصيدة أنت مدان ..
يا هذا ، لبلند الحيدري :

غنيت

صفرن

صرخت

ضحكت... ضحككت... ضحككت

واخسست باني املك كل البحر وكل الليل

وكل الأرضقة السوداء

واني اجبرها الآن على أن تصفي لي

(٢٤) ينظر : احمد يوسف : تعجيبات القلق في شعر صلاح عبد القصور

ص ٢٤٧

ان تصبح رجلاً لندائي

ان تصبح جزءاً من صوت حدائي

طق .. طق ... ططق

ومددت يدي ... ما زالت عشر هويات في جيبتي

هذا اسمي

هذا رسمي

هذا ختم مدير الشرطة في بلدي

هذا توقيع وزير العدل وقد مدّ به في زهو حز قمي

وأطاح بسني من استاني

خدش بفضاً من عنواني

وختّيت بان ... قبلت لساني

ومهي سبع هويات أخرى

اقسم لو مرّ بها جبل أحنى قامته ولقال :

هبي الكبرى

وعلق الدكتور السيد الورقي على هذه المقطوعة بقوله : ففي
هذا الجزء سنرى سطور الشاعر الشعرية قد تراوحت طويلاً بين
تفعية واحدة غنيت وبين تسع تفعيلات هذا توقيع وزير العدل
وقد مرّ به في زهو حز قمي ، وسنرى كذلك مدى ارتباط هذا
التوقيع بحركة الذبذبة الانفعالية ، ففي مواقف الحركات السريعة
قصرت الدفقة النفسية حتى أصبحت تفعيلة واحدة ، وفي مواقف

الديباجة البليغة أو المتوجة امتدت الذوق النفسية حتى مسافة تبع
تفاعلات (٢٣٥) .

لقد أصبحت القصيدة المعاصرة في بنائها الخارجي - من حيث
التسكيل الزماني - خاضعة للتركيب النفسية التي أعطت القصيدة
شكلاً معيناً على حسب تركيب الأوضاع الداخلية للذات الشاعرة
في تحديد نهايات البطر الشعري . غير أن هذا البطر الشعري أصبح
في مرحلة متأخرة من عصر القصيدة المعاصرة غير كافٍ لاستيعاب ما
يجيش به طبيعة الذات من قوة ما تلون به حركة النفس في قصر
سوقاتها أو امتدادها من حيث كونها تعكس بدورها قصر الدقائق
النفسية حتى تصل الصورة الشعرية الى نقطة واحدة ، بينما تمتد
الدقة النفسية في مواقف الديباجة البليغة أو المتوجة حتى تصل
مادة زمنية طويلة في بناء التفعيلة قد تفوق التسع (٢٣٦) ، وهو ما
يجعل هذه الحركة في دقائقها الطويلة لا تلبى رغبة الشاعر في إفراز
دقائق الشعور التي تخضع بالأساس الى مجموعة من الصور
التركيبية الملتحمة فيما بينها لتعطي صورة شعرية تحل نقلاً واحداً ،
والأمثلة على ذلك كثيرة في شعرا المعاصر تقطف هذا المقطع من
قصيدة « آحيني » للسياح :

وذلك ؟ وذاك شاعري التي كانت لي الدنيا وما فيها

(٢٣٧) بنظر . السعيد الورقي : لغة الشعر العربي الحديث ، ص ٢٢٤ ،

- ٢٣٥ -

(٢٣٦) بنظر . د. عز الدين اسماعيل : الشعر العربي المعاصر ، ص

- ١٠٨ -

وسطر . أيضاً السعيد الورقي : لغة الشعر العربي الحديث ،

ص ٢٣٥

شربها الشمر من اخفاقها ، ونعمت في اقياء

شربها فساندها علي : فكل ماضيها

وكل شبابها كان انتظاراً لي على شط : يهوى فوقه القمر

وتنعم في حيفها الطير رش ناعسها المطر

قنبها فطارت نمل الأفاق بالأصداء ناعسة

تؤج النور مرتعشا قوادمها ، وتخفق في خوافيها

ظلال الليل . اين أصيلنا الصيفي في جيكون ؟ (٢٣٧)

ندرك من خلال هذه المقطوعة - على سبيل المثال لا الحصر -
أن الشاعر المعاصر لجأ الى استبدال الجيلة الشعرية بالبطر الشعري ،
لما في الجيلة من قدرة على استيعاب التمزجات النفسية ، وتنوع في
التفعيلة على حسب تنوع المواقف النفسية التي يمر بها الشاعر .

وعلى هذا الأساس تكون الجيلة الشعرية خاضعة للتركيب
النفسية غير الإرادية ، فأصبح للصورة الشعرية في بنائها الاتصالية
تفاعلات متنوعة ، وذلك حين يلجأ الشاعر إلى تنوع الجور ضمن
القصيدة الواحدة ، ليعبر عن تغير طبيعة الصورة أو الحدث أو الدقة
الشعورية عند . وهذا ما تعبر عنه هذه المقطوعة التي ينتقل فيها
أدونيس من الرمل الى الخيب :

لو جرحنا الصلوات

وغسلنا في دماء الكلمات

فجر الأطفال

(٢٣٨) المجموعة الكاملة ص ١٤١/١

لو كثرنا

ودققنا الماضي في سرائره

باسم الأطفال

والحقيقة أن تغير التفعيلة يأتي مهيئاً للاستدلال على نوع
الاشغال مراعى في ذلك بعض المواضع الخارجية كاللغة وأدوات
الترقيم التي تسفر بدورها على موقف الشاعر من تأويل ملاساته
الاشغالية المعبر عنها في الجملة الشعرية ، فالشاعر عند محاولته
تشخيص الغضب ، مثلاً يستعمل بغير قصد منه حركات افعاليه
تعكس بدورها على التفعيلة للحكم على نوع التوججات النفسية
بمحتوياتها الشعورية المصاحبة لتجربة التحرك التي يعاينها ، « وهكذا
نستشج أن كل جزء في القصيدة يلعب دوره في الايقاع حتى البياض ،
بياض الصفحات بين السطر والآخر ، بين الكلمة والثانية ، يرمز إلى
الصمت ، صمت الايقاع » كما أن النقطة والفاصلة فصلان يبين
الوحدات النغمية ، الفاصلة فصل بين وحدات نغمية غير متكاملة ،
بينما النقطة تفصل بين وحدتين نغميتين تامتين ، وحتى علامات
التعجب والاستفهام تعطي البيت رثاء متساقطة مع المعنى » (٢٨) .

وعلى هذا الأساس تكون الصورة الموسيقية في تدفقاتها
الاشغالية مرتبطة ببدى الحركات النفسية التي تمر بها الذات
المبدعة ، ومن ثمة يكون انتهاء الجملة الشعرية خاضعاً لاشغالات
الشاعر ، والذي لا يسكن لأحد أن يحدده سواء ، وذلك وفقاً لشوع
الدفقات والتوججات الموسيقية التي تسوج بها نفسه في حالة الشعورية

(٢٨) د. عبد الحميد خبطة : الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي

المعاصر ، ص ٣٦١

المعينة (٢٩) ، التي من شأنها أن تعطي توافقاً بين ضبط النفس وبين
ما يعترها من مواقف موضوعية تحدد مسار توجيهه الفكري والتفسي
على حد سواء ، فالصورة الموسيقية ضمن هذا الاطار في تكوينها
الدخلي مجموعة من الحركات والذبذبات الناتجة عن اهتزاز النفس
في صلتها بالدوافع والميول التي تصدر عنها حركات الشاعر ، ومظاهره
السيولوجية المصاحبة للاضطرابات التي يعاني منها في حياته اليومية .

وعلى ضوء هذا تكون الاثارة الاشغالية هي السمة الغالبة التي
تجسد العناصر الموسيقية للجملة الشعرية ، فتكتسب الصورة الشعرية
في هذه الحالة تحت تأثير الافعال وظيفتها النفسية المنبثقة من
حساسية التأثيرات الخارجية ، عندئذ يصبح الايقاع جزءاً عضواً في
بنية القصيدة التي تتشكل من توترات نفسية في آفات زمنية توأمتها
ويقوم الايقاع المتغير - وفقاً لتلك الآفات - باحتضان المناخات
الاشغالية ، وخلق تلاحم عضوي في معمار القصيدة ، وهندسة بنائها
اللغوي (٤٠) الذي يتخذ من التمييز صيغته الايقاعية المتساوقة مع
اشغال النفس .

الدفقة الشعورية :

تعتبر القافية في نظر الدراسات - حتى في مراحلها المتأخرة -
عنصراً أساسياً لبناء القصيدة من حيث كونها تميز نهاية البيت ، ونهية
وحدة ، بروي واحد يتكرر في نغم صوتي متجانس ، يجب اتباعه

(٢٩) د. عز الدين اسماعيل : الشعر العربي المعاصر ، ص ٦٧

(٤٠) د. رجاء عيد : الاداء الفني والقصيدة الجديدة ، مقال في مجلة

فصول ، عدد خاص بالشعر العربي الحديث ، المجلد السابع ،

العددان : ١ ، ٢ ، ١٩٨٦ ص ٥٠

الأسباع بستة الأيقاع الذي تستريح له النفس خلال مسافات زمنية منتظمة تحدد نهاية كل بيت ، حتى لقد عدّها القدماء شريكة الوزن في الاختصاص بالشعر (٤١) .

أما شأن القافية في الدراسات الحديثة فقد تطور بحسب أدواق الشعراء المعاصرين ، وما تستدعيه قريحتهم الشعرية من تنوع في وظيفتها ، لأنها كانت في رأيهم تعد الحجر الذي تلقىه الطريقة القديمة كل بيت ... وأنها كانت واحداً من الأسباب التي حالت دون وجوه الملحة في الأدب العربي ، بالإضافة إلى كونها تضفي على القصيدة لونا رتياً يمل السامع ، فضلاً عما يثير في نفسه من شعور بتكلفه الشاعر ، وتضيقه للقافية ... والقافية الموحدة قد كانت دائماً هي العائق ، فما يكاد الشاعر يفعل ، وتغتر به الحالة الشعرية ، ويمسك بالقلم ، فيكتب بضعة أبيات ، حتى يبدأ محصوله من القوافي يقلص فيروح يوزع ذهنه بين التعبير عن انفعاله والتفكير في القافية ، وسرعان ما تفيض الحالة الشعرية ، وتهمد فوريتها ، ويمضي الشاعر يصف الكلمات ، ويرمي القوافي دونما حس ، ولذلك قلما نجد في أدبنا العربي القديم قصائد موحدة الفكرة ، يسيطر عليها جو تعبيري واحد منذ مطلعها إلى خاتمتها ، فالشاعر يضطر إلى مصانعة القافية (٤٢) .

لقد كان أبرز تحليلات الصراع القائم بين دعاء التجديد وخصوم الشعر الحديث تجسد في أي الاتجاهين تميل إليه القصيدة الحديثة في كتابتها من حيث الإيقاع ، إلى أن تغلب أنصار التجديد - والمجددات - الذين دعوا إلى التحرر من قيود الوزن العروضي ،

(٤١) ينظر : ابن رشيق : القعدة ص ١٥١/١

(٤٢) ينظر : نازك الملائكة : مقدمة لديوان : خطابا ورمادا المجموعة الكاملة ص ١٧ - ١٩

والخاص من التزام القافية الواحدة ، لأن ذلك كان يضفي على الأدواق لونا من الرثائية ، ولم يعد يوائهم مشاعرهم ، كما يؤكد أنصار الشعر الجديد على أن الصورة الموسيقية للشعر الحر ، إنما تأتي تحت تأثير الانفعال - كما مر بنا - لما هناك من صلة بين إيقاع الحركة وإيقاع النفس ، وليس ذلك متوقفاً على نمط السطر الشعري أو الجملة الشعرية فحسب ، بل يشهد هذا الطرح إلى طبيعة القافية التي تعد جزءاً مكملاً للحالة الشعرية المعبر عنها في نهاية كل سطر ، لذلك اعتبرت الدراسات الحديثة الالتزام بشروط القافية على وجهها التقليدي من الأمور المجحفة في حق أنشاق عاطفة الشاعر ، ويتوقف اندفاعه ، ولأنها أيضاً تحدد أنفاسه في وقت هو بحاجة إلى الطلاقة تبعاً للحالة الشعرية ، وقد أكد الدكتور شكري عياد على تحرر القافية من ارتباطها بالوزن في قوله : فإذا كانت قيمة القافية في الإيقاع هي ضبط خطواتنا في القراءة ، أي مساعدتنا على تحديد الأجزاء أو المقاطع التي تكون وحدة البناء في القصيدة ، فطبيعي ألا تكون لها هذه القيمة إذا اختلفت الوحدات - أو الأسطر - في الطول . ومن هنا تيسر أطراح القافية في الشعر الحر ، على حين فشلت تجارب الشعر المرسل * أو بالأحرى أن القافية في الشعر الحر لم تعد لها نفس الوظيفة الإيقاعية التي نعرفها في الشعر المتساوي الأسطر (٤٣) ، وليست القافية في هذه الحالة إلا توقيعات نفسية يلجأ إليها الشاعر حين تستوفي الشحنة النفسية قدرتها على إفراغ ما تموج به نفسه في صورة شعرية ، تتأزر مع ما قبلها وما بعدها ، ضمن علاقة متفاعلة تكون مجسومة من الصور ، بحيث تصبح كل صورة غاية في ذاتها من خلال تحديدها لدلول الدفقة الشعرية المعبر عنها في نهاية كل سطر ،

(٤٣) موسيقى الشعر العربي (مشروع دراسة علمية) : ص ١١٧

ضمن إطار تكامل الصور ، وبذلك تصبح القافية في نظر الدكتور عز الدين اسماعيل أنسب صوت ، أو كلمة ينتهي بها السطر الشعري ، بحيث يمكن الوقوف عندها والانتقال منها إلى السطر الثاني^(٤٤) الذي يحدد بدوره المدى الزمني للدقة الشعرية مع ما يليها في تنسيق محكم .

إن وظيفة القافية من حيث كونها صفة مميزة لنهاية السطر الشعري تعتبر ضرورة نفسية يلجأ إليها الشاعر حتى ولو كان ذلك دون وعي منه للتعبير عن مشاعره الداخلية التي تعكس أفعاله في إفرازات نفسية متتابعة ، وفي هذه الحالة تكون القافية هي التي تحدد الدقة الشعرية كما أنها تعتبر الحد الذي يتوقف عنده النفس ليندأ الشاعر نفساً جديداً يختلف طوله باختلاف حالته الشعرية ، ولا بد أن تمتد ، لذلك ، النهاية الحقيقية للسطر^(٤٥) الشعري الذي يترجم انتقال الجو الشعري ، وما تفور به أحاسيس الشاعر .

فإذا كان الشاعر المعاصر قد أحسن بثقل القافية لما يشترط فيها من قوانين صارمة عليه اتباعها ، فإنه في ذلك يرى أن التقفية الداخلية المعبّر عنها في الدقة الشعرية ضرورة ملحة لمسايرة الصياغة العاطفية في حاستها الموسيقية التي لا تخضع لأي التزام خارجي ، كما هو الشأن بالنسبة لحرف الروي في القافية القديمة ، وإنما يكون ارتباطها قائماً بالدرجة الأولى على الأداء الشعري الذي يعتمد في حركته على القافية الداخلية في تدفقها ، وانسيابها بالنسبة لعلاقة الأسطر الشعرية بها قبلها وما بعدها ، وهي على هذا الأساس في نظر الدكتور السعيد

(٤٤) الشعر العربي المعاصر : ص ١١٤

(٤٥) ينظر ، د. أحمد بسام سباعي : حركة الشعر الحديث في سورية ،

الورقي السعيد غير متعمدة ، وأن حركتها هنا أجنبية عما تكون بالنسبة مع ان الذي لا يخضع لنظام معين ، وأصدق مثال على هذا حركة القافية الداخلية ، أو النهائية كوقفات موسيقية ، كما نراها في النوجات الشعرية الأولى من قصيدة الشاعر العراقي شاكّر العاشور (عبيد ميلاد الثورة) :

فدعناك الآن لا تعرف الأرض ، على طول المسافات ، ارتضاء ،

وانا من فرحة العينين ، والشمس التي تسقط في كفك ...

... استشراف أيامي ، ولا أبكي على ما فات

ضميني لهيباً طالعاً من حرفة الماضي ،

ونهرأ صاعداً من عطف الأرض إلى صدرك

... وصلداً وغناء (٤٦)

ويعتبر الدكتور السعيد الورقي هذه الوقفات التي جردها الشاعر في علامات التقطيع هي بمثابة وقفات موسيقية بديلة لنظام القافية التقليدي ، وهذا ما يوضح لنا في رأيه أن القافية في الشعر الحديث أصبحت أنسب وقفة موسيقية يستدعيها السياق المعنوي والموسيقي والنفسي ، كما أنها تعتمد في المرتبة الأولى على الخاصية الموسيقية الكامنة في الألفاظ كأصوات لها دلالات عند الشاعر^(٤٧) .

تكون القافية على هذا الشكل قائمة على الايقاع الداخلي الذي

(٤٦) في حضرة الماشق والمنشوق ص ٨٣ . عن لغة الشعر العربي

الحديث ٢٤٤

(٤٧) السعيد الورقي : لغة الشعر العربي الحديث ص ٢٤٤

يحقق التوافق بين حركة النفس المنسجمة مع متطلبات وقائع الوجود .
وبين الجانب الدلالي لجمال الصورة الشعرية في جرسها الصوتي ،
من حيث كونها تعتمد على الاحساس الذي من شأنه أن يوضح عن
الحالة الداخلية أكثر من اعتماده على التغيرات في وزنها العروضي
الداعي إلى الضجر والملل ، لذلك يصبح طرح القافية الضاغطة
وتعويضها بقافية موزنة ، أو بإقاعات داخلية من شأنه أن يعطي العن
الشعري حرية تضيوية للضامين التي يريد تضيئها مع الاحتفاظ
بقيمة الإيقاع والضغط التي تخلقها القوافي الداخلية ، أو القافية
التي ينتهي بها النظر الشعري في شكله الجديد (٤٨) .

إن سر جمال الدقة الشعرية في صورة القافية يكمن في التناغم
الذي يربط قوالم التفاعل بين المواصفات الخارجية والحركات
الداخلية ، وهو ما ينفي وجود قافية على الشكل التقليدي لتحل
محلها التقفية الداخلية التي تحتاج إلى تقسٍ موسيقي يستجيب
للحالة الشعرية ، من حيث كونها تمنح النص في وقفاته النفسية
توقيعات إيقاعية داخلية ، كما هو الشأن مثلاً في هذا المقطع للشاعر
صلاح عبد الصبور الذي استعاض عن القافية بالدقة الشعرية في
التقفية الداخلية :

كنا على ظهر الطريق عصابة من أشقياء

متعدين كآلهة

بالكتب والأفكار والدخان والزمن المقيت

ظل الكلام ... مضى المساء لاجأه ... ظل الكلام

(٤٨) د. محمد أحمد العزب : خواهر التعدد الفني في الشعر المعاصر

(سلسلة أفراء) دار المعرفة ١٩٧٨ ص ٥٨

وابتل وجه الليل بالأنواء

ومشت إلى النفس المائلة ، والتماس إلى العيون

وامتدت الأقدام تلتمس الطريق إلى البيوت

وهناك في ظل الجدار يظل أنسان يموت

ويظل يسمل ،

والحياة تجف في عينيه ،

أنسان يموت

والكتب والأفكار ما زالت ...

تسد جبالها وجه الطريق

وجه الطريق إلى السلام ... (٤٩)

★ ★ ★

خاتمة

تشهد الدراسات النقدية الحديثة تطورات هامة في حقل الحياة الأدبية ، كما تعرف ثقلات جديدة ، دفعت بالنقاد المعاصرين إلى إعادة النظر في كثير من الأحكام النقدية المتوارثة في وقتها العقلية من الأشياء .

لقد جاءت هذه الدراسة في تعاملها مع الأسلوب السيكولوجي مستهدفة الاعلاء من سلطة النص الشعري ، والبحث عن العمل التي تسهم في خلق هذا النص وفق منظور القراءة التأويلية التي تتجاوز حدود العرض والتلخيص الى القراءة الاستنطاقية ، من أجل ذلك كان هذا البحث ، الذي سعى الى إبراز ما لهذا النص من سمات تفسيرية لنواحي شخصية الشاعر على حد ما مر بنا في الباب الثاني الذي ناقش عملية الخلق الفني ضمن هذا الإطار .

كما حاول هذا البحث أن يولي ظاهرة الخلق الفني حقها من الدراسة ، وحظها الأوفر من التمهص . مستعيناً في ذلك بالأسلوب السيكولوجي ، بوصفه أحد الأساليب القادرة في تصورنا على استكشاف بعض الجوانب الخفية التي تحملها دلالات النص الشعري ضمن ما تقتضيه فكرة التعبير عن اللاشعور ، من حيث كونه مصدر الصورة الموحية باستجلاء الرموز ، وتحليلها بما كان لها في حياة الفنان من تصورات مجازية. حينئذ تأتي فكرة التداعي لاثهار ملكات الشاعر الحديثة التي عبر عنها ، حتى ولو كان ذلك دون وعي منه ،

في عمله الفني الذي يتكون من صور الصبر الجمعي من خلال العمل
الباطني *

لهذه العوامل جاءت هذه الدراسة لتؤكد فكرة الملتصق
الحسية للنفس الشعري - ضمن إطار التركيز على الجوانب
الوجدانية التي استخلصها البحث في النتائج التالية :

١ - استجلاء تصورات نظرة النقد العربي القديم حول ظاهرة
الإبداع وعلاقته بالمدرجات الوجدانية التي تدفع بالشاعر إلى الغوص
في مضمار فن القول بما يصاحبها من ظروف يكون من شأنها أن تساعد
على انتقاد الشعر ، وتهيئة لإبداعه ، كما جاء ذلك في صحيفة بشر بن
المعتمر التي مرت بنا في الفصل الأول ، إلى جانب النظر إلى الحالة
الاقتمالية التي كانت تسر بالشاعر في أثناء عملية الإبداع وتعليل
القدامي لها تعليلاً غيبياً تتحكم فيه قوى خفية ، وهو تفسير في
نظرة يتنافى مع استكشاف الدراسات الحديثة لعلم النفس في جانب
العقل ، والشعور ، والإرادة ، التي اعتبرها علماء النفس المصدر
الأساسي لتفسير عملية الإبداع ، على ضوء ما جاء به الفصل الثاني
من الباب الأول الذي ركز ، بدوره ، على عمليات الشعور والاشفاق
والحدس وغيرها من التفسيرات النفسية التي تحاول استكشاف ما
يدخل الفنان من معالم تساعد على توضيح عالمه الفني ، وهذا ما
حاول إظهاره الاتجاه النفسي في النقد العربي الحديث ، وبخاصة
ما جاء به الاتجاه التجريبي الذي دعا إليه الدكتور مصطفى سويدي في
تعامله مع الأسلوب السيكولوجي على حجب ما تقتضيه الطريقة
التجريبية بمساعدة مجموعة من العوامل ، كان يروى فيها أنها
عوامل مساعدة لتفسير عالم الشاعر الداخلي *

٢ - محاولة استكشاف العلاقة بين السات النفسية السيرة

الدنية والنفس الأدبي ، وهو ما عبر عنه كل من العقاد ، والنوري ،
والمعداوي - بصورة أدق - إلى إظهار الممارسة النفسية في النقد
العربي الحديث من خلال بعض الشخصيات ، وقد تبين لنا أن
الدراسات النقدية في هذه المرحلة المبكرة جاءت وفق منظور
الأسلوب السيكولوجي لمعرفة دراسة السلوك الإنساني من خلال
تعرضهم لهؤلاء الشعراء لتحديد طبيعتهم العقلية والنفسية ، وبخاصة
ما جاء به العقاد والنوري في دراستيهما لابن الرومي وأبي نواس
باستخدام أدوات التحليل النفسي المسرفة ، إلى حد ما ، نتيجة لاصرار
هذين الناقدين على تطبيق المقاييس النفسية التي أنشأها فرويد
ومريدوه لفك رموز هذه الشخصية ، أو تلك ، سواء أكان عن طريق
تفسير بعض الأعراض التي تلازم المبدع منذ طفولته ، أم ما جاء من
تصور حول الاحساس الجنسي الصياني ، أم الافادة من تدخل
ارتباطات التجربة الإنسانية كما جاء ذلك في أثناء عرض البحث
للملامح الفكرية والشعورية في اتجاه المعداوي الذي سعى إلى إبراز
الصدمة الكبرى التي واجهت الشاعر : على محدود طه من خلال
النظرة الوجدانية في مؤثراتها النفسية مع تركيزه على الافادة من
المعارف الإنسانية الأخرى ، وبخاصة منها الفلسفية *

٣ - الاحاطة بالجوانب النفسية في القصيدة القديمة من خلال
ما تعرضت له الدراسات المعاصرة التي أدركت ما في القصيدة القديمة
من ملامح نفسية ، فكان منها أن اهتمت بجمالية المكان في المقدمة
الطللية ، وما في ذلك من علاقة ببقية الأغراض الأخرى التي تتصور
فيها بينها تعطي مفهوماً للوحدة النفسية يتبنى إنجازها الخيال في
طلاقة الوجدانية ، كما حاول البحث ، هنا ، الوقوف على ما للقدامي
من اهتمام بالتجسيد الحسي للضرورة اليبانية التي استطاعت أن تأخذ

تنبؤاً التوازني بين الحس الطاهر في عالم المدركات ، وبين الصورة الذهنية المصاحبة للآثار الانفعالية .

٤ - محاولة فهم الصورة الأدبية في القصيدة المعاصرة ضمن أبعادها النفسية والجمالية ، وقد تعددت الدراسات في هذا الشأن ، سواء أعلق الأمر بالوظيفة الدلالية للصورة الشعرية ، أم بالسياق النفسي الذي تعامل معه النقاد في تحليلهم لبعض الرموز المعبر عنها في القصيدة المعاصرة . أم ما ركزوا عليه في أثناء تعرضهم لوظيفة الإيقاع النفسية ، وقد حاول البحث أن يستقصي آراء هؤلاء النقاد ، وأن يستجلي تصورهم النقدي القائم على ربط الصلة بين الأسلوب السيكلولوجي والعمل الفني ، فتوصل في هذا الشأن إلى أن الأبعاد النفسية لجمالية الصورة في القصيدة المعاصرة ماثلة في البعد الباطني للذات المدعة التي تربط يرق النفس ببيئة الواقع في تصوراتها الحسية المجردة ، والإفادة منها بقصد تجاوزها إلى ما يماثلها في عالم الشاعر الخفي الذي يحصل في طبائه رموزاً ودلالات ، فتخرج الصورة الشعرية عندئذ بفعل تداعي الوعي من أسرار الألفة الظاهرة إلى باطن الذات ، يسير أغوار عالمها الداخلي التي تحاول استكشاف معالم دلالات هذه الرموز من خلال ما يعبر عنه السياق الاستعاري ، والتداعي الوجداني لتشكيل الصورة الشعرية .

وإذا كانت هذه الدراسة قد قامت على معطيات الأسلوب السيكلولوجي فلأنها اختارت التحليل التأويلي أداة عملية ، لكونها تترك للقراءة مجالات مفتوحة ، وليس كما هو الشأن بالنسبة لأداة التفسير التي تعلق القراءة بأجوبتها .

إن هذه الدراسة لا تزعم لنفسها ولا تريد أن تسد مجالات البحث ... اقتناعاً منها بأن القراءة سؤال يظل - دوماً - مفتوحاً أمام البحث والدرس .

ثبت المصطلحات

(*) أعدّ ثبت المصطلحات الأستاذ : سمر روجي الفيصل بتكليف من اتحاد الكتاب العرب بدمشق ، وقام بالترجمة الأستاذ : أحمد البهولي (جامعة وهران) . وقد رتب المصطلحات في الثبت ألفبائياً بعد إسقاط (ال) من أوائلها .

الهمزة - الالف

Le Mecanismes de la Compensation	آليات التعويض
Le Libertinage	الإباحية
L'Invention	الابتكار
La Creation Lente	الإبداع البطيء
La Creation Edifiante Authentique (Originale)	الإبداع البناء الأصيل
La Creation soumise par la force de l'habitude	الإبداع الخاضع بحكم العادة
La Creation poetique	الإبداع الشعري
La Creation par l'emergence / Soudaine	الإبداع المفاجيء
La Creation eveillee (Consciente)	الإبداع اليقظ (الشعوري)
Les Dimensions Affectives	الأبعاد الوجدانية
La Vocation Esthetique	الاتجاه الجمالي
Equilibre Psychique	اتزان نفسي
Les Effets Nevrosiques	الآثار العصابية
La Motivation Psychique	الاثارة النفسية
La Motivation Emotionnelle	الاثارة الانفعالية
La Motivation Affective / Sentimentale	الاثارة الوجدانية

L'Evocation de la Mémoire	استدعاء الذاكرة
La Digression	الاستطراد
L'Inference intellectuelle/le Raisonnement mental	الاستدلال العقلي
L'Aptitude/La Disposition/ La Predisposition	الاستعداد
L'Aptitud ePsychique	الاستعداد النفسي
L'Utilisation Emotionnelle	الاستعداد الانفعالي
L'Utilisation Symbolique	الاستعداد الرمزي
La Deduction	الاستنتاج
L'Assimilation	الاستيعاب
Le Mythe Symbolisant	الأسطورة الرامية
La Projection	الاستقاط
L'Auto-Appetition	الاشتهاء الذاتي
L'Illumination	الاشراق
L'Authenticite/L'Originalite	الأصالة
L'Emoi Psychique	الاضطراب النفسي
Le Cadre Creatif	الاطار المبدع
Le Cadre Referenciel	الاطار المرجعي
Le Cadre Acquis	الاطار المكتسب
La Prolixite	الاطناب
Les Symptomes Psychiques	الأعراض النفسية
Les Discours Poétiques	الافانويل الشعرية
L'Acquisition	الاكتساب
La Cohesion	الاتحام

L'affirmation de Soi / S'Affirmer	اثبات الذات
L'Effet Creatif	الاثار الابداعية
L'Effet Littéraire	الاثار الأدبية
Le Sens de l'esthetique	الاحساس بالجمال
L'Auto-Sensation	الاحساس بالذات
Le Sens Esthetique	الاحساس الجمالي
Le Sens Affectif / Senti-mental	الاحساس الوجداني
Les Reves Imaginaire (Fictifs)	الاحلام التخيلية
Les Reves Imagines	الاحلام المتخيلة
Les Reves Reels	الاحلام الواقعية
L'Incubation	الاختصار
La Perception Conceptuelle	الادراك التصوري
La Perception Sensorielle	الادراك الحسي
La Perception Intellectuelle	الادراك العقلي
La Perception Inconsciente	الادراك اللاشعوري
La Volonte	الإرادة
La Volonte de la Maitrise	إرادة التفوق
L'Interview	الاستخبار
La Lentuer	الاستبطان
L'Introspection	الاستبطاء
La Reaction/Reponse	الاستجابة
La Reactio nAffective	الاستجابة الوجدانية
Le Q uestionnaire	الاستخبار
L'Evocation	الاستدعاء

La Suggestion	الإيهام
Le Rythme	الإيقاع

البناء

Initiative Mentale	بادرة ذهنية
La Prevision/La Prevoyance	البصيرة
La Haine	البغضاء
La Structure du Poeme	بناء القصيدة
Les Motifs Artistiques	البواعث الفنية
L'Environnement - Milieu Naturel	البيئة الطبيعية

التأمل

L'Affirmation de l'existence/ de L'etre	تأكيد الوجود
La Contemplation de soi/ La Meditation/L'auto-speculation	التأمل الذاتي
La Contemplation/La Meriation Objective	التأمل الموضوعي
La Contemplation/La Mediation Consciente	التأمل الواعي
La Tendence Experimentale	الاتجاه التجريبي
L'experience de la finitude apparente	تجربة التناهي المحقق
L'Experience Fertile	التجربة الخصبة
La Personnification sensorielle de l'Image	التجسيد الحسي للصورة

L'inspiration	الإلهام
L'Inspiration Soudaine/Par Emergence	الإلهام الفجائي
Le Moi - L'Ego	الأنف
Le Sous - Moi	الأنف الأدنى
Le «Srmoi» / Superego	الأنف الأعلى
Le «Moi» Conscient	الأنف الشعوري
La Production	الانتاج
La Production Creative	الانتاج الإبداعي
Production Consciente	انتاج واع
Detection Sensorielle	إنشاء حسي
L'insertion/L'incorporation	اندماج
L'Etre Collectif (L'Homme Collectif)	الإنسان الجمعي
Introverti	انطوائي
L'Emotion	الأنفعال
L'Emotion Esphetique	الأنفعال الجمالي
L'Emotion Consciente	الأنفعال الشعوري
L'Emotion Artistique	الأنفعال الفني
L'motion Psychique	الأنفعال النفسي
La Contraction Psychique	الانقباض النفسي
Les Archetypes	الأنماط الأولية
Les «Moi»	أنوات
Les Principes Psychiques Premiers	الأوليات النفسية
L'Altruisme	إيثار النفس

La Representation Fantaisiste Conception Imaginaire	الصور الخيالي
La Sublimation/Developpement du Sens	تصعيد الإحساس
Le Contraste	التضاد
Mauvais augure/Mauvais Pressage	التطير
Le Transcendantalisme	التعالي الأرضي
L'Expression Dramatique	التعبير التمثيلي/الخيالي
L'Expression Artistique	التعبير الفني
L'Expression Emotionnelle	التعبير الانفعالي
L'Expression Affective / Sentimentale	التعبير الوجداني
L'Affetorie dans le Travail	التمثيل
La Compensation Superieure	التعويض الأعلى
La Compensation Psychique	التعويض النفسي
La Stratification/L'Amplifica- tion	التفرع
La Pensee	التفكير
La Pensee Creative	التفكير الإبداعي
Pensee Mutationniste	تفكير تغييري
La Pensee Consciente	التفكير الشعوري
La Pensee Rationnelle	التفكير العقلي
La Pensee Philosophique	التفكير الفلسفي
La Pensee Metaphysique	التفكير الماورائي
La Pensee Logiqte	التفكير المنطقي
La Pensee Objective	التفكير الموضوعي

L'Acquisition	التحصيل
L'Analyse des Brouillons	تحليل المسودات
L'Analyse du Contenu	تحليل المضمون
La Psychanalyse	التحليل النفسي
La Psychanalyse existentialiste	التحليل النفسي الوجودي
L'Analyse Consciente	التحليل الواعي
L'Incubation	التخمر
L'Imagination	التخيل
La Fantaisie	التهويل
L'Associationnisme/L'Asso- ciation	التداعي
L'Association des Idees	تداعي الخواطر
L'Association Affective	التداعي العاطفي
L'Association des Idees	تداعي الوعي
L'Association des Idees Creatives	تداعي الوعي الإبداعي
La Synesthesie	تراسل الحواس
La Concentration de l'Attention	تركيز الانتباه
L'Equilibre du Moi	اتزان الانا
Le Ressemblance	التشابه
Le Diagnostique/La Personna- fication	التشخيص
La Bio-Diagnostique	التشخيص البيولوجي
La Formation Esthetique	التشكيل الجمالي
La Formation Artistique	التشكيل الفني

الحيـيـم

La Côte Biologique	الحيـيـم البيولوجي
La Côte Psychique	الجانب النفسي
La Phrase Poétique	الجملة الشعرية
L'Essence/La Substance	الجوهر

الحـيـاء

Le Besoin de «No s»	الحاجة إلى التحنن
Les Etats Conscients	الحالات الشعورية
Etat-Conscient	حالة شعورية
L'Amour Sexuel	الحب الجنسي
Le Determinisme	الحنينية
L'Intuition	الحنس
L'Intuition Conceptuelle	الحنس التصوري
Stimulation des Sens	حفز المشاعر
La Sensibilité aux Problemes	الحساسية للمشكلات
Le Presentationnisme	حدود الوجود
Le Rêve	الحلم
Le Rêve Diurne-Réverie	حلم اليقظة
L'Enthousiasme Spontane	الحاسة التلقائية
La Vie Intellectuelle	الحياة العقلية

La Pensée Psychologique /
Psychique

La Pensée Existentialiste

La Reincarnation

L'Evaluation

La Piete/ la vertu/ la devotion

L'Affeterie

L'Adaptation Sociale

L'Auto-Adaptation

La Correlation

La Fecondation Informative

L'Hedonisme Esthetique /
Delectation Esthetique

La Contradiction

Excitation Sensorielle

Les Excitations Sensorielles

La Predisposition Psychique

Le Fantasme

Le Fantasme Interne

L'Equilibre de la Personnalite

La Tension Psychique

L'Equilibre Psychique

L'Adoration de soi/s'auto-
Idolatrer

L'Identification

L'Illusion

التفكير النفسي

التفكير الوجودي

التقمص

التقويم

التقية

التكلف

التكيف الاجتماعي

تكيفات الذات

التلازم

التلاقح الخبري

التمتع الجمالي

التناقض

تنبيه حسي

التنبهات الحسية

التهيؤ النفسي

التهويم

التهويم الداخلي

توازن الشخصية

التوتر النفسي

التوازن النفسي

التوئين الذاتي

توحيد الذات

التوهم

المبتدأ

L'Essence	الذات
L'Essence Collective	الذات الجماعية
L'Essence Interne	الذات الداخلية
L'Essence Creatrice	الذات المبدعة
Les Psychotiques	الدعانيون
La Mentalite Hereditaire	الذهنية الموروثة
Le Goût de l'esthetique	ذوق الجمال
Le Goût Iane/Le Goût Naturel	الذوق الفطري
Le Goût Artistique	الذوق الفني

الرؤيا

La Vision	الرؤيا
La Vision Esthetique	الرؤيا الجمالية
La Vision Subjective	الرؤيا الذاتية
La Vision Lointaine/Premont- toire	الرؤيا الاستشرافية
La Vision Melancolique du Poete	رؤيا الشاعر السوداوية
La Vision Philosophique du Poete	رؤيا الشاعر الفلسفية
La Vision Poetique	الرؤيا الشعرية
Le Desir	الرغبة
Les Desirs Sexuels	الرغبات الجنسية
Les Desirs Refo les/Reprimes	الرغبات المكبوتة

الخبرة

L'Enonciation Informative	الخبر الإبلاغي
Les Experiences Conscientes	الخبرات الواعية المكتسبة
Acquises	
L'Experience Patrimoniale	الخبرة التراثية
L'Experience Culturelle	الخبرة الثقافية
L'Experience Temporelle	الخبرة الزمانية
Les Proprietes Physiogno- miques	الخصائص الفراسية
La Fertilité de la Pensee	خصوبة التفكير
L'Action Creative	الخلق الإبداعي
La Creation Artistique	الخلق الفني
L'Imagination	الخيال
L'Imagination Creative	الخيال الإبداعي

المدال

Le Signifiant	المدال
L'Effusion Consciente	الدقة الواعية
Significations Erotiq es	دلالات شبقية
Les Pulsions	الدوافع
Pulsions Inconscientes	دوافع لا وعية
La Dynamique de la Creation	دينامية الإبداع
Les Dynamiques de la Situa- tion	ديناميات الموقف

La Psychologie de la Création
La Psychologie de l'Imagination
La Psychologie du receptr

سايكولوجية الابداع
سايكولوجية الخيال
سايكولوجية المتلقي

الشمين

La Paraconscience
La Distraction
Poesie de la Mesure
La Poesie Moderne
Les Vers Libres
La Poesie Dialectale
La Poesie Eloquente
La Poesie Classique

شبه الشمور
الشروء الذهني
شمء التفعيلة
الشمء الحديث
الشمء الحر
الشمء العامي
الشمء الفصيح
الشمء الممودي

(A. Colonnes)*

Le Vers Blanc
Les Poetes des Muallaqat
La Conscience
Le Sentiment L'Inferiorite
Le Subconscient
Le Sentiment D'Inferiorite
Le Sentiment de Solitude
Le Sentiment Affectif
La Poetique

الشمء المرسل
شعراء المذهباء
الشمور
الشمور بالناونية
الشمور الباطني
الشمور بالنقص
الشمور بالوحدة
الشمور العاطفي
الشمعية

* Poesie Classique respectant les mes res anciennes

Le Desir Cognitif

الرغبة المعرفية

Le Romantisme Creatif

الرومانسية الابداعية

Le Symbole Mythique

الرمز الأسطوري

Le Symbolisme Verbal

الرمزية اللفظية

Le Symbolisme Cognitif

الرمزية المعرفية

Le Symbolisme Psychique

الرمزية (النفسية)

La Crainte

الرهيبة

La Rime

الروي

الزمني

Le Temps Mathematique
Le Temps Effectif de l'action
Le Temps Chronologique
Le Temps Psychique

الزمن الرياضي
الزمن العلمي للفن
الزمن الكرونولوجي
الزمن النفسي

السمين

Le Vers Poetique
Le Comportement Creatif
Le Comportement Adaptatif
Le Comportement Moral
Le Contexte Metaphorique
L'Autobiographie
La Mesadaptation

النظم الشعري
السلوك الابداعي
السلوك التكيفي
السلوك الاخلاقي
السياق الاستعماري
السيرة الذاتية
سوء التكيف

L'Energie	الطاقة
L'Energie Creatrice	الطاقة الخلاقية
L'Energie Vitale	الطاقة الحيوية
L'Energie Spirituelle	الطاقة الروحية
L'Energie Consciente	الطاقة الشعورية
L'Energie de L'affect	طاقة الوجدان
L'Emotion/La Gaieite	الطرب
L'Eloquence	الطلاقة
Mauvais Presage/Mauvais Augure	الطيرة

الظواهر

Le Phenomene Creatif	الظاهرة الإبداعية
Les Occasions Mentales	الظروف الذهنية
Les Phenomenes Psychiques	الظواهر النفسية

العالم

L'Affect/Le Sentiment	العاطفة
Le Mond eInterne (Occulte)	العالم الباطني
Le Monde Sensoriel/Reel/Concret	العالم الحسي
Le Monde Extérieur	العالم الخارجي
Le Monde Occulte	العالم الخفي
Le Monde de l'Introspection	عالم الاستبطان
Le Monde des Ideaux	عالم المثلى

La Forme: figure	الشكل
L'Appetit Sexuel	شهوة اللواحمه
Le Desir	الشوق

الصناعات

Le Conflit Culturel	الصراع الحضاري
L'Habileté/La Technique/ L'Ornement	الصنعة
La Creation Stylistique/ L'Ornement Stylistique	الصنعة الأسلوبية
Les Images Mythologiques	الصور الميثولوجية
L'Image Creative	الصورة الخلاقة

الضغوط

La Necessite	الضرورة
La Pression/Le Stress	الضغط
La Conscience Collective	الضمير الجمعي

الطبع

Le Caractere Directif	الطابع الاتجاوي
Le Caractere de L'individuali- sation	طابع التفرد والعزلة
Le Caractere/Le Naturel	الطبع
La Nature sonore/Retentis- sante	الطبيعة الصاخبة
La Nature Silencieuse	الطبيعة الصامتة

Les Affects Subjectifs	المواظمت الذاتية
Les Facteurs de la Création	عوامل الإبداع

الفهرس

Les Glandes Endocrines	الغدد الصماء
Instincts Primitifs	غرائز بدائية
Les Instincts Sexuels	الغرائز الجنسية
Motif de la maîtrise	غريزة حب الظهور
L'Instinct d'auto-Conservation	غريزة حفظ الذات
L'Instinct de conservation de l'espèce	غريزة حفظ النوع
L'Instinct de la mort	غريزة الموت
La Colère	الغضب
L'Hyperbole	الغلو
L'Absence de l'existence/ de l'être	غياب الوجود

الفصل

L'Activité creative	الفاعلية الإبداعية
Les Schizophrènes	الفصاميون
L'acte Volontaire	الفعل الإرادي
L'acte d'écrire	فعل الكتابة
La Pensée Creative	الفكر الإبداعي
La Pensée Humaine	الفكر الإنساني
La Pensée Créatrice	الفكر الخلاق

Le Monde de la réalité effectif	عالم الواقع الصافي
Le Monde Affectif	العالم الوجداني
Le Genie Poétique	المقربة الشعرية
L'Exhibitionnisme/Le Symptôme	المعرض
La Prosodie La Métrique	السيرودن
L'Amour	المثوق
Amour Sexuel	عشق جنسي
La Neurose	المصاب
Le Complexe d'œdipe	عقدة أوديب
Le Complexe d'homosexualité	عقدة الجنسية المثلية
Le Complexe de Supériorité	عقدة الاستعلاء
Le Complexe d'infériorité	عقدة مركب النقص
Le Complexe narcissique	عقدة الترجية
Le Complexe genealogique	عقدة النسب
Complexe Psychique Primitif	عقدة نفسية بدائية
La raison	العقل
L'Inconscient	العقل الباطن
La Cause	المسببة
Les Sciences expérimentales	العلوم التجريبية
L'Action Artistique	العمل الفني
Les Processus Intellectuels	العمليات العقلية
Les Processus Physiques	العمليات النفسية
Le Processus Creatif	العملية الإبداعية
Le Processus Mental	العملية الذهنية

La Capacité Interne	القدرة الداخلية
La Capacité intellectuelle	القدرة العقلية
La Lecture anagogique / Interpretative	القراءة التأويلية
Le génie / l'inspiration du poète	قريحة الشاعر
L'Auto-Contrainte	القيود الذاتي
L'inertie Physiologique	مصور فيسيولوجي
L'inertie Physique	مصور نفسي
Les Rimes Libres	القوافي المطلقة
Les Formes Poétiques	القوالب الشعرية
Les lois de la biologie genetique	قوانين الوراثة البيولوجية
Les Forces émotionnelles	القوى الانفعالية
Les Forces Occultes	قوى خفية
Les Forces Internes	القوى الغريزية
Forces Intelligibles	قوى معقولة
Forces Distinctives	قوى ماثرة (متميزة)
Les Forces Perceptives	القوى الإدراكية
Les Forces Protectrices	القوى الحافظة
Puissance Creatrice	قوة صانعة
Puissance Innee/Naturelle	قوة فطرية
La Puissance Imaginaire	القوة التخيلية
La Puissance Fictive	القوة الوهمية
Enonce Demonstratif	قول برهاني
Enonce Dialectique	قول جدلي
Enonce Discursif	قول خطبي

La Pensée Classique	التفكير الكلاسيكي
L'Idée de la sensation d plaisir de vivre	فكرة الإحساس بمتعة الحياة
L'Idée de la destinée, de l'aneantissement et de la finitude	فكرة اختبار القضاء والقدر والتناهي
L'Idée de la Representation du passé	فكرة استحضار الماضي
L'Idée de l'exil spirituel	فكرة الاغتراب الروحي
L'Idée du «Moi» Transcendental	فكرة الأنا المتعالية
L'Idée de l'introversion	فكرة الانطواء
L'Idée de la révolte	فكرة التمرد
L'Idée de l'unification	فكرة التوحيد
L'Idée de préférer les interdits	فكرة الجهر بالمحرّمات
L'Idée du Salut	فكرة الخلاص
L'Idée de la veracité	فكرة الصدق الحرفي
L'Idée de la limite	فكرة الحدودية
L'Idée de la destinée	فكرة المصير
L'aneantissement	القضاء
Les différences des espèces	فوارق الاجناس
L'Emanation/Le Flux	الفيض

القواف

La Rime	القافية
La loi de l'association / de la corrélation	قانون الترابط
Les Capacités Creatives	القدرة الابداعية

Instant Emotionnel
Plaisir de se désalterer

لحظة الجمالية
لذة الارتواء

اليسم

L'Essence de la poésie
Le Principe du dépassement
Le Principe du plaisir
Le Createur
Le Plaisir Gustatif
Le Stimulus Externe
Le Champ du comportement
Les Motifs
Les Douleurs creatives
Le Refoulement Conscient
Les Percepts
Les Percepts Conscients
Le Signifié
Le Complexe d'infériorité
La Plasticité
Le Temperament Noir
Le Temperament Tendu
Le Niveau Sémantique
Les Sentiments
Le Hasard
Le Crec/«l'orne»/ le fabrique

ماهية الشعر
مبدأ التخطي
مبدأ اللذة
المبدع
المتعة الذوقية
التثير الخارجي
الجال السلوكي
المحفزات
الغاضب الإبداعي
المخزون الشعوري
المدركات
المتراكبات الخارجية
المدلول
مركب التقص
الرونة
المزاج القائم
المزاج المنقبض
المستوى الدلالي
المشاعر
المصادفة
المصنوع

Enonce Poétique
Les Valeurs esthétiques
Le Syllogisme

قول شعري
القيم الجمالية
القياس العقلي

الكاف

Le Refoulement/L'inhibition
La Dénatè du Conscient
La Perfection Cognitive

الكبت
كثافة الشعور
الكمال المعرفي

اللام

Correlation du retournement/
de la Regression
Correlation de la confusion et
de la personification
Correlation de l'exhibitionni-
sme
L'Inconscient
L'Inconscient collectif
L'Inconscient Collectif
L'Inconscient de l'essence
creatrice
L'Inconscient Individuel
L'Inconscient
La Libido
L'Infinite

لازمة الارتداد
لازمة التلبس والتشخيص
لازمة العرض
اللاشعور
لاشعور البشرية
اللاشعور الجمعي
لاشعور الذات المبدعة
اللاشعور الشخصي
اللاوعي
الليبدو
اللاتناهي

La Faculté du conscient Poétique	ملكة الوعي الشعري
La Logique	المنطق
La Logique Reelle	المنطق الواقعي
La Methodologie Mythologique	المنهج الاسطوري
La Methodologie Apologetique	المنهج التبريري
La Methodologie experimentale	المنهج التجريبي
Continuité de la Tendance	مواصلة الاتجاه
Guide Moral	الموجه الاخلاقي
L'Héritage primitif	الموروث البدائي
La Musique Interne	الموسيقى الداخلية
La Musique de la poésie	موسيقى الشعر
Objet/Sujet	الموضوع
Mythologique	ميثولوجي
La Tendance Naturelle/Innée	الميل الفطري
Les Tendances Sexuelles	الميل الجنسية

النسب

La Pulsation-Battement Ryth- mique	النفس الإيقاعي
La Sculpture	النحت
Les Tendances Internes	التزعات الباطنية
La Tendance Formaliste	التزعة الشكلية
Les Pulsions Seductrices	ترواح اغرائية
La Conation inconsciente	التزوع اللاشعوري

le Contenu/ La teneur / le fond	المضمون
L'Ime/Le Naturel	الطبع
Le Correlatif Objectif	المقابل الموضوعي
La Therapie	المعالجة
Les Signes Psychiques	العلامات النفسية
L'Effet	المعلول
Sens/Signification occulte	معنى خفي
Le Sens semantique/La Signi- fication Semantique	المعنى الدلالي
Sens apparent/Signification Apparente	معنى ظاهري
Les Frustrations/Les Obstruc- tions	المعوقات
Concepts conscients	مفاهيم شعورية
L'Antithese/Interview/ Rencontre	المقابلة
L'Introduction Poétique*	المقدمة الطليقة
Critere de l'éennui	مقياس الضجر
Les Refoulements	المكونات الداخلية
La Composante Sociale	المكون الاجتماعي
La Composante Psychique	المكون النفسي
La Faculte Fantaisiste	الملكة التخيلية
Les Facultes Intuitives	الملكات الحدسية

* Introduction Poétique décrivant les ruines et les vestiges du comportement de la Bien-Aimée, d'où le qualificatif.

Le Saut/L'agression	وحدة الحب
L'extase d'amour	الوجدان
L'affectivité	الوجدان المعرفي
L'affectivité cognitive	الوجود الجمعي
L'existence collective/L'être collectif	الوجود الحيواني
L'existence animale/L'être animal	الوجود الفردي
L'existence individuelle/L'être individuel	الوجود الكوني
L'existence Universelle/L'être universel	وحدة النبات (الدافع)
L'unité du vers	وحدة البيت
L'unité vitale	الوحدة الحيوية
L'unité poétique (Artistique)	الوحدة الشعرية (الفنية)
La Communion	وحدة الشعور
La Communion colorée	وحدة الشعور الملون
L'identité du conflit	وحدة الصراع
L'identité organique	الوحدة العضوية
L'identité de réaction artistique	وحدة العمل الفني
L'identité de la fin	وحدة الغاية (الهدف)
L'identité du poème (de la Qacida)	وحدة القصيدة
L'identité des sentiments	
L'identité logique	الوحدة المنطقية

Nasib	المسيب
L'activité Creative	النشاط الإبداعي
L'activité Psychique	النشاط النفسي
L'ivresse divine	نشوة الالهة
L'ivresse mystique	النشوة الصوفية
L'ivresse du prophetisme	نشوة النبوة
La convalescence mentale	التعافى الذهنية
La critique psychologique	النقد السيكولوجي (النفساني)
La critique consciente	النقد الواعي
La regression	التكوص
Les Archetypes	النماذج الاولى
Les Archetypes	النماذج العليا
Les Tendances affectives	النوازع العاطفية

الهـ

Le Delire	الهلوسان
Le «ca»	الهو
Enthousiasmes	هيوسات
L'emotion	الهيجان

الو

La Realite	الواقع
La Realite Calquée	الواقع الحرفي
Le Realisme Psychique	الواقعة النفسية

— ابن منظور (أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم) : لسان العرب ، دار صادر بيروت .

— أبو نواس (الحسن بن هاني) : الديوان ، دار صادر بيروت ١٩٧٨

— أدونيس (علي أحمد سعيد) : المجموعة الكاملة ، دار العودة ، بيروت ط ١ ، ١٩٧١

— اخوان الصفا : الرسائل ، دار صادر بيروت ١٩٥٧

— أرسطو : فن الشعر - تر/ عبد الرحمن بدوي ، دار الثقافة بيروت ط ٢ ، ١٩٧٣

— أفلاطون : الجمهورية ، تر/ حنا خياز ، دار الأندلس .

— امرؤ القيس : الديوان ، شر / الأعلام الشتري ، عني بتصحيحه الشيخ ابن أبي شنب (الشركة الوطنية للنشر والتوزيع - الجزائر - ١٩٧٤) .

— ب —

— البيهقي (عبد الوهاب) : المجموعة الكاملة دار العودة ، بيروت ط ٣ ، ١٩٧٩

— ج —

— الجاحظ (أبو عثمان عمرو بن بحر) : البيان والتبيين ، تلح/ عبد السلام هارون مكتبة الخانجي ، ط ٤

— ٥١٤ —

— الجاحظ (أبو عثمان عمرو بن بحر) : الحيوان - تلح/ فوري طوري - مكتبة محمد حسين النوري ، دمشق بالاشتراك ، ط ١ ، ١٩٩٨

— الجرجاني (عبد القاهر) : أسرار البلاغة ، تلح/ السيد محمد رشيد رضا ، دار المعرفة لبنان - ١٩٦٨

— الجرجاني (عبد القاهر) : دلائل الإعجاز ، تلح/ محمد عبده (بالاشتراك) دار المعرفة - لبنان - ١٩٨١

— الجنيني (محمد عبد السلام) : مليقات فضول الشعراء : قر و شر / محمد محمود شاكر ، مطبعة المدني ، القاهرة .

— ح —

— حاوي (خليل) : المجموعة الكاملة ، دار العودة ، بيروت ط ٧ ، ١٩٧٢

— د —

— دثقل (أمل) : المجموعة الكاملة ، مكتبة مديبولي القاهرة ط ٤ - ١٩٨٧

— ر —

— الرازي (فخر الدين) : التفسير الكبير ، دار إحياء التراث العربي ط ٣

— ز —

— الزمخشري (جار الله) : الكشاف ، دار المعرفة بيروت .

— ٥١٥ —

- س -

- السياب (بدر شاكر) : المجموعة الكاملة ، دار العودة بيروت ، ١٩٧١

- ص -

- صليبا (جيل) : المعجم الفلسفي ، دار الكتاب اللبناني (بالاشتراك) ١٩٧٩

- ط -

- طرفة (بن العبد) : - الديوان ، شرح الأعلام الشنتري ، نج درية الخطيب ولطفى الصقال ، دار الكتاب اللبناني ١٩٧٥

- الديوان ، نج / كرم البستاني ، دار صادر ١٩٧٩

- طه (علي محمود) : المجموعة الكاملة ، دار العودة بيروت ١٩٧٢

- ع -

- عبد الصبور (صلاح) : المجموعة الكاملة ، دار العودة بيروت ، ط ١ ١٩٧٢

- العسكري (أبو هلال) : كتاب الصاعين ، نج/علي محمد الجاوي (بالاشتراك) مطبعة عيسى الباهي الحلبي ، مصر ، ١٩٧١

- ٥١٦ -

- ق -

- القارابي (أبو نصر) : كتاب أراء أهل المدينة الفاضلة ، المطبعة الكاثوليكية ١٩٥٩

- الفيتوري (محمد) : المجموعة الكاملة ، دار العودة بيروت

- قدامة (بن جعفر) : نقد الشعر ، نج ، نج ، محمد عبد المحسن خفاجي ، دار الكتب العلمية ، بيروت *

- ق -

- القوطاني (أبو الحسن جازم) : متاجر البلغاء وسراج الأدباء ، تقديم ونج/ محمد الحبيب بن الخوجة دار المغرب الاسلامي ، ١٩٨١ ، ٢

- ل -

- لابلاتش (جان ، جيه ب. يوتاليس) : معجم مصطلحات التحليل النفسي ، تر/مصطفى حجازي ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ط ١ ، ١٩٨٥

- م -

- المرزوقي : شرح ديوان الحماسة ، نشره : أحمد أمين (بالاشتراك) مطبعة لجنة التأليف والترجمة - القاهرة ، ط ١ ، ١٩٥٢

- المفضل (الضبي) : المفضليات ، نج/عبد السلام هارون (بالاشتراك) دار المعارف ط ٤

- ٥١٧ -

— الملائكة (تازك) : المجموعة الكاملة ، دار العودة بيروت ط ٢ ، ١٩٧٩

— ن —

— النابغة (الديباني) : الديوان ، تع/كرم البستاني ، دار صادر ، بيروت .

— هـ —

— وهبة (مجدي) : معجم مصطلحات الأدب ، مكتبة لبنان ١٩٧٩

★ ★ ★

ثانية : المراجع

— ابراهيم (زكريا) : مشكلة الفن ، دار الطباعة الحديثة - مصر
المجالة .

— أبو ذيب (كمال) : الشعرية ، مؤسسة الأبحاث العربية لبشائر
ط ١ ، ١٩٨٧

— أبو المزم (طلعت عبد العزيز) : الرؤية الرومانسية للمصير
الإنساني لدى الشعر العربي الحديث ، الهيئة المصرية العامة
للكتاب ١٩٨٢

— أحمد (محمد خلف الله) : من الوجهة النفسية في دراسة الأدب
وفنونه ، معهد البحوث والدراسات النقدية ط ٢ ، ١٩٧٠

— أحمد (محمد فتوح) : الرمز والرمزية في الشعر المعاصر ، دار
المعارف مصر ط ٢ ، ١٩٧٨

— أحمد (يوسف) : تجليات القلق في شعر صلاح عبد الصبور ،
بحث مقدم لنيل درجة الماجستير ، جامعة وهران ١٩٨٩ (مخطوط)

— أدونيس (علي أحمد سعيد) : الثابت والمتحول ، بحث في الاتباع
والإبداع عند العرب (الأصول) ، دار العودة بيروت ط ٣ ،
١٩٨٠

— زمن الشعر ، دار العودة بيروت ط ٢ ، ١٩٨٧

— خدمة الحداثة، دار العودة، بيروت ط ٢، ١٩٧٩

— مقدمة للشعر العربي، دار العودة، بيروت ط ٣، ١٩٧٩

— أسعد (يوسف ميخائيل) : سيكولوجية الإبداع في الفن والأدب،
الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٦

— سيكولوجية الإلهام، دار غريب للطباعة مصر، ١٩٨٣

— اسماعيل (عز الدين) : الأسس الجمالية في النقد العربي، دار
الفكر العربي ط ٣، ١٩٦٨

— التفسير النفسي للأدب، دار العودة، دار الثقافة

— روح العصر، دار الرائد العربي، بيروت ١٩٧٨

— الشعر العربي المعاصر، (قضاياها وظواهره الفنية والمعنوية)
دار الكتاب العربي للطباعة والنشر القاهرة ١٩٦٧

— أمين (أحمد) : ضحى الإسلام، دار الكتاب العربي، بيروت ط ١٠

— أنيس (إبراهيم) : موسيقى الشعر، دار القلم، بيروت ط ٤،
١٩٧٢

— أوسبورن (د) : الماركسية والتحليل النفسي، تو/سماع الشرقاوي
دار المعارف مصر ط ٢، ١٩٨٠

— ب —

— باشلار (غاستون) : جنالية المكان، تو / غالب هلسا المؤسسة
الجامعية للدراسات والتوزيع، ط ٢، ١٩٨٤

— ٥٢٠ —

— البحراوي (سيد) : موسيقى الشعر عند شعراء أبولو، دار
المعارف ط ١، ١٩٨٦

— البطل (علي عبد المظني) : الرمز الأسطوري في شعر بدر شاكر
السياب، شركة الريعان للنشر والتوزيع، الكويت ط ٢،
١٩٨٢

— ج —

— جاسترو (جوزيف) : التفكير الشديد، تو/نظمي لوقا، مطبعة
السعادة ط ١، ١٩٥٧

— جاسم (حسن نائر) : البحث النفسي في إبداع الشعر، دار
الشؤون الثقافية العامة، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد،
١٩٨٦

— الجوزو (مصطفى) : نظرية الشعر عند العرب (الجاهلية
والمصور الإسلامية) دار الطليعة، بيروت ط ١، ١٩٨١

— جيدة (عبد الحميد) : الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي
المعاصر، مؤسسة نوفل، لبنان ط ١، ١٩٨٠

— ح —

— حسين (طه) : حديث الأربعة، دار المعارف، مصر ط ٨،

— من حديث الشعر والنثر، دار المعارف مصر ط ١١، ١٩٧٥

— خنورة (مصري عبد الحميد) : الأسس النفسية للإبداع الفني
في الرواية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٩

— الخلق الفني دار المعارف مصر ١٩٧٧

— ٥٢١ —

- الحيدري (بلند) : مداخل الى الشعر العراقي الحديث ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٧

- د -

- دالبيز (رولان) : طريقة التحليل النفسي والعقيدة الفرويدية ، تر/ حافظ الجمالي ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت ط ٢ ، بغداد ، ١٩٨٤

- داود (أنس) : الأسطورة في الشعر العربي الحديث ، مكتبة عين شمس ، ١٩٧٥

- دراز (اليزيت) : الشعر كيف فهمه وتذوقه ، تر/ حامد ابراهيم الشوش ، منشورات مكتبة منبئة ، بيروت ١٩٦١

- ر -

- راشفين (ك.ك.) : الأسطورة تر/ جعفر صادق الخليلي ، منشورات حويدات ، ط ١ ، ١٩٨١

- راجع (عبد الله) : القصيدة المغربية المعاصرة ، بنية الشهادة والاستشهاد ، منشورات عيون المغرب ط ١ ، ١٩٨٧

- رايش (ويلهام وآخرون) : الانسان والعصارة والتحليل النفسي ، تر/ أنطوان شاهين ، مطبعة وزارة الثقافة ، دمشق ١٩٧٥

- رمزي (اسحاق) : علم النفس الفردي (أصوله وتطبيقه) ، دار المعارف ، ط ٣ ، ١٩٨١

- ٥٢٢ -

- ز -

- زايد (علي عشري) : عن بناء القصيدة العربية ، مكتبة دار العلوم ط ٢ ، ١٩٧٩

- سامي (أحمد بسام) : حركة الشعر الحديث في سورية من خلال أعلامه ، دار المأمون للتراث ، دمشق ط ١ ، ١٩٧٨

- ستولنيز (جيروم) : النقد الفني (دراسة جمالية وفلسفية) تر/ فؤاد زكريا ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ط ٢ ، ١٩٨١

- سعيد (خالدة) : - البحث عن الجذور (فصول في نقد الشعر) دار مجلة شعر ١٩٦٠

- حركة الابداع ، دار العودة ، بيروت ط ١ ، ١٩٧٩

- سكوت (ويلبريس ، وآخرون) : خمسة مداخل الى النقد الأدبي ، تر/ عناد غزوان اسماعيل وجعفر صادق الخليلي ، دار الرشيد للنشر العراق ، ١٩٨١

- سلوم (تامر) : نظرية اللغة والجمال في النقد العربي ، دار الحوار ، دمشق ط ١ ، ١٩٨١

- سويف (مصطفى) : الأسس النفسية للابداع الفني (في الشعر خاصة) دار المعارف ، مصر - ط ٣ ، ١٩٧٠

- دراسات نفسية في الفن ، دار مطبوعات القاهرة ، ط ١ ، ١٩٨٣

- مقدمة لعلم النفس الاجتماعي ، مكتبة الانجلو المصرية ، ط ١٩٦٦

- ٥٢٣ -

— السيد (عبد العظيم محمود) : الإبداع والشخصية ، دار المعارف ، مصر ، ١٩٧١

— ش —

— الشرقاوي (عفت محمد) : أدب التاريخ عند العرب (فكرة التاريخ نشأتها وتطورها) دار العودة بيروت .

— ط —

— الطريسي (أحمد ، وآخرون) : قضايا المنهج في اللغة والأدب ، دار توبقال للنشر المغرب ، ط ١ ، ١٩٨٧

— ع —

— عاقل (فاخر) : معجم علم النفس ، دار العلم للملايين لبنان ، ط ٣ ، ١٩٧٩

— عبد القادر (حامد) : دراسات في علم النفس الأدبي ، المطبعة النموذجية .

— عبد القادر (فيدوح) : القيم الفكرية والجمالية في شعر طرفة بن العبد (بحث مقدم لنيل درجة الماجستير بجامعة وهران ١٩٨٤ ، مخطوط) .

— عثمان (عبد الفتاح) : نظرية الضعر في النقد العربي القديم ، مكتبة الشباب ١٩٨١

— ٥٢٤ —

— العساوي (محمد زكي) : قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث ، دار النهضة العربية ، بيروت ، ١٩٨٤

— مواقف الشعر من الفن والحياة في العصر العباسي ، دار النهضة العربية بيروت ، ١٩٨١

— التابعة الذباني (مع دراسة للقصيدة العربية في الجاهلية) دار النهضة العربية ، بيروت ، ١٩٨٠

— عصفور (جابر أحمد) : الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي ، دار المعارف ، مصر ، ١٩٨٠

— عطوان (حسين) : مقدمة القصيدة العربية في الشعر الجاهلي ، دار المعارف ، ١٩٧٠

— اعتقاد (عباس محمود) : ابن الرومي ، (المجموعة الكاملة) م ١٥ ، دار الكتاب اللبناني ط ١ ، ١٩٨٠

— أبو نواس الحسن بن هاني ، منشورات المكتبة العصرية بيروت

— دراسات في المذاهب الأدبية والاجتماعية ، المكتبة العصرية بيروت

— شعراء مصر وبيئاتهم في الجبل الماضي ، مكتبة النهضة المصرية ط ٣ ، ١٩٦٥

— عبقريّة عمر ، دار الكتاب العربي (لبنان) .

— اللغة الشاعرة ، مكتبة غريب

— يوميات ، دار المعارف ، مصر ، ط ٢

— ٥١٥ —

— علي (جواد) : المتصل في تاريخ العرب قبل الإسلام ، دار العلم للملايين (بالاشتراك) ط ٣ ، ١٩٨٠

— علي (عبد الرضا) : الأسطورة في شعر السياب ، دار الرائد العربي ط ٢ ، ١٩٨٤

— عوض (عباس محمود) : في علم النفس الاجتماعي ، دار النهضة العربية ، بيروت ١٩٨٠

— عوض (ريتا) : أسطورة الموت والانبعثات في الشعر العربي الحديث ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ط ١ ، ١٩٧٨

— خليل حاوي ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، ط ١ ، ١٩٨٣

— عياد (شكري) : البطل في الأدب والأساطير ، دار المعرفة ، ١٩٧١

— موسيقى الشعر العربي (مشروع دراسة علي) دار المعرفة ، ط ٢ ، ١٩٧٨

— عيد (رجاء) : التجديد الموسيقي في الشعر العربي ، (دراسة تأصيلية تطبيقية بين القديم والجديد ، لموسيقى الشعر العربي ، منشأة المعارف ،

— فلسفة البلاغة بين التقنية والتطور ، منشأة المعارف ، ١٩٧٩

— لغة الشعر (قراءة في الشعر العربي الحديث) منشأة المعارف ١٩٨٥

— ف —

— فرج (صفوت) : الابداع والمرض العقلي ، دار المعارف ، ط ١ ، ١٩٨٣

— فرويد (سيجموند) : مدخل الى التحليل النفسي ، تر / جورج طرايشي ، دار الطليعة بيروت ، ط ١ ، ١٩٨٠

— النظرية العامة للأمراض العصبية ، تر / جورج طرايشي ، دار الطليعة بيروت ، ط ١ ، ١٩٨٠

— ق —

— القط (عبد القادر) : في الشعر الاسلامي والأموي ، دار النهضة العربية ، بيروت ١٩٧٩

— قطب (سيد) : التقدير الأدبي أصوله ومناهجه ، دار الشروق بيروت

— القيسي (نوري حمودي) : الطبيعة في الشعر الجاهلي ، دار الارشاد ط ١ ، ١٩٧٠

— ك —

— كاسيرر (أرنت) : الدولة والأسطورة ، تر / أحمد حمدي محمود ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٧٥

— كاودن (روي ، آخرون) : الأدب وصناعته ، تر / جبرا إبراهيم جبرا ، مكتبة مينة ، ١٩٦٢

— ٥٢٧ —

— ٥٢٦ —

— نعتز (عاطف نجودة) : الخيال مفهوماته ووظائفه ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٤

— الرمز الشعري عند الصوفية دار الأندلس ، ودار الكندي ، ١٩٨٧

— سمرة (نهاد توفيق) : الجن في الأدب العربي ، دار صادر بيروت ١٩٦١

— سميرة (ميخائيل) : الغرابل ، مؤسسة نوفل لبنان ط ١٣ ، ١٩٨٣

— تقاس (رجاء) : أدباء ومواقف ، المكتبة المصرية صيدا بيروت

— النوهي (محمد) : ثقافة الناقد الأدبي (مكتبة الخانجي ، ودار الفكر) ط ٢ ، ١٩٦٩

— الشعر الجاهلي (منهج في دراسته وتقويمه) الدار القومية للطباعة .

— قضية الشعر الجديد ، دار الفكر ، مكتبة الخانجي ، ط ٢ ، ١٩٧١

— تسمية أبي نواس ، دار الفكر ط ٢ ، ١٩٧٥

— ه —

— هاشم (ستانلي) : النقد الأدبي ومدارسه الحديثة ، تر / احسان عباس ، ومحمد يوسف نجم ، دار الثقافة ، بيروت ، ١٩٨١

— هلال (محمد غنيمي) : النقد الأدبي الحديث ، دار الثقافة بيروت ودار المودة ١٩٧٣

— ٥٢٠ —

— و —

— الورقي (سعيد) : لغة الشعر العربي الحديث (منشورات الهيئة وطلقاتها الإبداعية) دار المعارف ، مصر ط ٢ ، ١٩٨٣

— وهبة (مراد) : يوسف مراد والمذهب الكلامي ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٧٤

— ي —

— اليافي (عبد الكريم) : دراسات فنية في الأدب العربي ، مطبعة الحياة ، دمشق ١٩٧٢

— اليافي (نعيم) : مقدمة لدراسة الصورة الفنية ، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي ، دمشق ، ١٩٨٢

— يوتج (كارل) : عالم النفس التحليلي : تر / نهاد خيامة ، دار الحوار ط ١ ، ١٩٨٥

— يوسف (ستانلي اليوسف) : الشعر العربي المعاصر ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، ١٩٨٥

— مقالات في الشعر الجاهلي ، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي ، دمشق ، ١٩٧٥

— يونس (علي) : النقد الأدبي وقضايا الشكل الموسيقي في الشعر الجديد ، الهيئة المصرية العامة للكتاب .

★ ★ ★

— ٥٢١ —

- عبد القادر (الرباعي) معلقة زهير والبيئة الاجتماعية في العصر الجاهلي ، مجلة المعرفة السورية ، عدد : ٢١٨ ، ١٩٨٠
- عيد (رجاء) : الأداء الفني والقصيدة الجديدة ، مجلة فصول ، م : ٧ ، ع : (٢+١) ، ١٩٨٧ ، ١٩٨٦
- لوتمان (يوري) : مشكلة المكان الفني ، تر / سيرا قاسم دراز ، مجلة البلاغة المقارنة (آلب) ، عدد خاص بجمالية المكان ، ع . ٦ — ١٩٨٦

★ ★ ★

ثالثاً : الموريات

- البستاني (صبحي) : مسألة اللاوعي في الصورة الشعرية ، مجلة الفكر العربي المعاصر ، العدد ٢٣ ، ١٩٨٣
- بودري (جان لوي) : فرويد والابداع الأدبي ، تر / موديس أبو عصر (الفكر العربي المعاصر) ، العدد ٢٣ ، ١٩٨٣
- الخطيب (صفوت عبد الله) : الخيال مصطلحاً نقدياً بين خازم القرطاجني والفلاسفة المسلمين ، مجلة فصول ، م ٧ ، ع (٣+٤) — ١٩٨٧
- رشا (حمود الصباح) : الجنون في الأدب ، مجلة عالم الفكر ، م : ١٨ ، ع : ١ — ١٩٨٧
- زكي (أحمد كمال) : التفسير الأسطوري للشعر الحديث ، مجلة فصول م ١ ، ع ٤ ، ١٩٨١
- سوييف (مصطفى) : النقد الأدبي ماذا يمكن أن يفيد من العلوم النفسية الحديثة ، مجلة فصول ، م ٤ ، ع : ١ — ١٩٨٣
- صفدي (مطاع) : الشعر : الكون والفساد ، مجلة الفكر العربي المعاصر ، ع ٢٦ ، ١٩٨٣

الفهرس

v

مقدمة

الباب الاول

١٧

التفسير السيكولوجي لعملية الابداع

الفصل الاول

١٩

الملامح النفسية في النقد العربي القديم

الفصل الثاني

٥٥

الرؤية السيكولوجية لعملية الابداع

الفصل الثالث

٨٩

الابداع الشعري في النقد العربي عند علماء النفس

الباب الثاني

١٢٧

الممارسة النفسية في النقد العربي الحديث

الفصل الاول

١٢٩

وجهة نظر العقاد النفسية

الفصل الثاني

١٦٧

الرؤية الشمولية في اتجاه النويهي

الفصل الثالث

٢٠٩

الملامح الفكرية والشعرية في اتجاه المعداوي

الباب الثالث

٢٢٩

التشكيل الفني للقصيدة القديمة

الفصل الأول

٢٤١

الدلالة النفسية لجماليت المكان

الفصل الثاني

٢٧٢

الوحدة النفسية في القصيدة القديمة

الفصل الثالث

٢١٧

تشكيل الصورة في التراث العربي

٤٨٣

تبيت المصطلحات

٥١١

قائمة المصادر والمراجع

الباب الرابع

362

الابعاد النفسية لجماليت الصورة

في القصيدة الحديثة

367

الفصل الأول :

الصورة في النقد الادبي الحديث

395

الفصل الثاني :

الرمز الاسطوريقي

443

الفصل الثالث :

الوظيفة النفسية للايقاع

الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي

دراسة



■ هذا الكتاب ■

يرى المؤلف في هذا الكتاب، أن: «الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي» لا يحمل في طياته جميع المفاهيم النظرية التي يدرسها التحليل النفسي، كما يتعرض لها جو العيادة الطبية، وإنما القصد من ذلك في نظره هو دخول الأدب من منظور الإحاطة بجوانب الأسلوب السيكلولوجي للسلوك الإنساني. يدرس المؤلف الشعر العربي، ويحلل عدداً كبيراً من القصائد بعمق وإحاطة، كما يتوقف مستعرضاً ومناقشاً آراء عدد من نقاد الشعر بأسلوب يتسم بالعمق والبساطة والجمال.

دار صفاء للطباعة والنشر والتوزيع



عمان - شارع السلطان - مجمع الفحيحيل التجاري
تلفاكس: ٤٦١٢١٩ ص.ب: ٩٢٢٧٦٢ عمان ١١١٢١ الأردن